مسرحنا
MASRAHONA

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 20 ـ الاثنين 16 ذو القعدة 1428هـ ـ 26 نوفمبر 2007 م ـ 32 صفحة ـ الثمن جنيه واحد

عزيز خيون وراهنية المسرح العربى

المسرح القبطى رؤية معاصرة

«السامر» يعود .. لقصور الثقافة



اللوحة للفنان الفرنسى ديلا كروا

«كم تمنت نانسى» عرض لبنانى من زمن الحرب

«الباحثون عن» عرض كويتى فى فضاء تقليدى

مهرجان المسرح الأردنى.. عناصر النجاح اكتملت

● ينظم «استوديو عماد الدين» ورشة تدريبية فى «المسرح الموسيقى» تستضيف مدربين من هولندا للقيام بالتدريب على طبيعة هذا النوع من المسرح وكيفية استغلال «آلة الصوت» كأداة مهمة جداً فى العرض، وتستمر الورشة ثمانية أيام...

مسرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتيرا التحرير :
وليد يوسف
محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أسامة ياسين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



د. أبو الحسن سلام يكتب عن جماليات التجسيد والعلاقة الجدلية بين المخرج والممثل فى عرض «الملك لير»
ص12

هوامش العدد من كتاب «برت بريشت.. النظرية والتطبيق.. مسرحياً وسينمائياً» تأليف :د. أحمد سخسوخ ، تقديم: د. مدكور ثابت، أكاديمية الفنون 2006.

لوحات العدد للفنان الفرنسى رينوار

عن العرض اللبنانى «كم تمنت نانسى» يكتب إبراهيم الحسينى
ص9

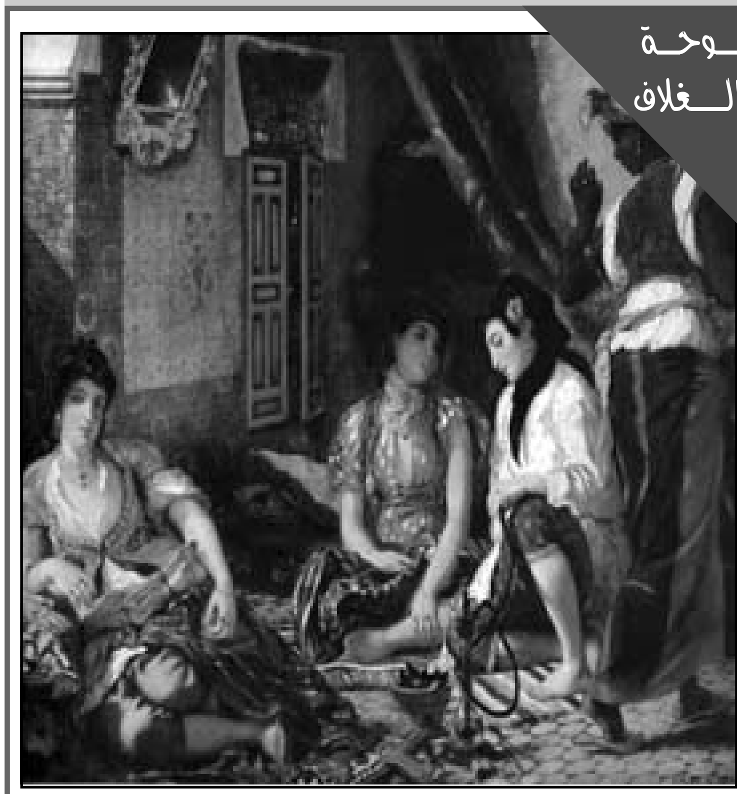


صفاء البيلى تكتب من الكويت عن عروض الدورة الرابعة لمهرجان أيام الشباب المسرحى
ص15



مقالات نقدية فى عروض يكتبها محمد زهدى، وعبد الغنى داود، ود. أيمن الخشاب
ص29،28

لوحة الغلاف



نساء الجزائر - متحف اللوفر - باريس - مقاس 229X180 زيت على كنفاس 1834

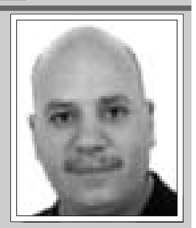
عالم خاص

اقتحم «ديلا كروا» المصور الفرنسى الحرملك فى القرن التاسع عشر ليرفع الستار عن عالم النساء الخاص، كاشفاً عن نمط حياة كامل، وأنهن وقد جلسن فى ترف يتجاذبن أطراف الحديث، ومن اللوحة يتضح أن النساء كن يحفلن بعالم خاص له تراث خاص وتفاصيل حياتيه كشف عنها الفنان بمهارة ودقة عالية، وفى كشفه عن أدق التفاصيل فى ملبس المرأة وزينتها، وحليها، وكيف جلست كاشفة عن ساقيها وساعديها ومتكئة على وسائد وثيرة وموشّاة بزخارف رقيقة ومرتدية أفخم الثياب ليدلنا على طبيعة هذه الفترة وعلى شكل الحياة التى كن عليها، فقد جلسن يدخن «النارجيلة» وخلعن عن أنفسهن ثوب التكلف، وارتدين ثوب الراحة، تلك هى المرأة التى كانت فى القرن قبل الماضى، كيف كانت تحيا وكيف كانت تعيش، وهو ما كشفه الفنان المبدع عندما قفز داخل إحدى البيوت العربية بالجزائر، وتسلل إلى مخدع الحريم ليزيح النقاب عن حرية خاصة وترف يوضح تحرر المرأة وارتيادها حياة منعمة فى واقعية صادمة قد ذهب المبدع إلى الكشف عنها فى دقة التفاصيل المعمارية متمثلة فى دقة الزخارف والنقوش التى تحلت بها الحوائط، وكذا دقة التفاصيل التى زينت المرأة من ملبس وحلى، وهى تدل على دقة الصنعة ومهارة الصانع فى نسج هذا النسيج الدقيق الشفاف ونصف الشفاف والثقيل، وكيف كشف المصور عن طبقات الزىّ موضحاً السروال الطويل يعلوه قميص أبيض من الكتان، أو ملون تعلوه عباءة أو صديرى أو ثوب موشى ومزركش، وفى مهارة كشف عن الوضع الاجتماعى لهن، وإمعاناً فى الترف فقد أظهر فى اللوحة خادمة سوداء متأنقة فى زى الخدم الخاص معصوبة الرأس ولم يجعلها تأخذ كثيراً من اهتمام العين لما صبغها به من ألوان قاتمة، والمنظر فى تكوينه قد أبدعه ديلا كروا بمهارة متفحصة وحمله بصدق طعم ورائحة الفترة التى كان عليها النساء، ويستفيد منها المبدع التشكيلى فى فراغ خشبة المسرح فى أمرين: الأول؛ عند معالجة أعمال درامية تمر بالفترة الزمنية نفسها، فقد نقلها ديلا كروا بمهارة ودقة تدل على كونه مصوراً بارعاً فى اقتناص ما أغلق عليه الأبواب وأسدلت عليه الستائر، والثانى؛ عند التصدى لعمل واقعى تكون الصدارة هنا للتفاصيل والإكسسوار، التى توضح كثيراً من الجوانب الحياتية للشخصية الدرامية؛ كما يستفيد مصمم الصورة المرئية من توزيع الفنان للضوء والظل وكيف ميز عناصره وجعلها فى عالم أثير تضمن كثيراً من الشجن والمعانى.

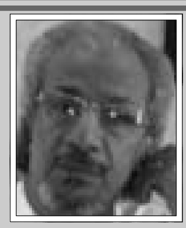
■ صبحى السيد



مشاركات لكثير من الدول العربية للمرة الأولى فى مهرجان المسرح الأردنى فى دورته السادسة
ص4



د. مدحت الكاشف يكتب عن الممثلين فى زمن العو...لمة
ص23



من العراق يكتب عزيز خيون عن راهنية المسرح العربى
ص25



قضايا كثيرة حول المسرح فى القليوبية قبل وبعد لجان الهيكلة واقتراحات للحلول يناقشها المسرحيون فى قصر ثقافة بنها اقرأ ندوة «مسرحنا»
ص7،6

صعلوك المسرح الجميل يحاوره درويش الأسيوطى فى كان يا ما كان
ص31

مبارك ينتصر .. للثقافة المصرية

أصدر قراراً بتخصيص أرض السامر .. لإقامة مجمع مسرحى



هدية جديدة قدمها الرئيس حسنى مبارك للثقافة المصرية أكد بها انحيازه للعمل الثقافى وإيمانه بدوره المهم فى مسيرة التنمية التى يقودها، حيث أصدر الرئيس قراراً بتخصيص أرض «السامر» المطلة على النيل بمنطقة العجوزة لصالح الهيئة العامة لقصور الثقافة، وذلك لإقامة مركز ثقافى متكامل يضم مسرحاً وقاعات تدريب وورشاً ومعامل وقاعات للفن التشكيلى وأماكن للعروض الفنية الشعبية.

قال الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة: إن هذا القرار ليس جديداً على الرئيس مبارك الذى حصلت الثقافة فى عهده على دعم مادى ومعنوى لم يسبق أن حصلت عليه على مدى تاريخها.

أضاف الوزير: إن مصر أصبحت بفضل دعم واهتمام الرئيس مبارك دولة عظمى ثقافياً، فما حدث على أرض الواقع من إنشاء مؤسسات ثقافية فى كل محافظات مصر، وترميم وتطوير مئات المواقع الأثرية، وإنقاذ ثروة مصر الأثرية من الانهيار، وافتتاح عشرات المتاحف والمكتبات، وغيرها من المشروعات الثقافية الكبرى يؤكد، بجلاء، مدى ما تحظى به الثقافة من مكانة فى فكر وعقل الرئيس مبارك.

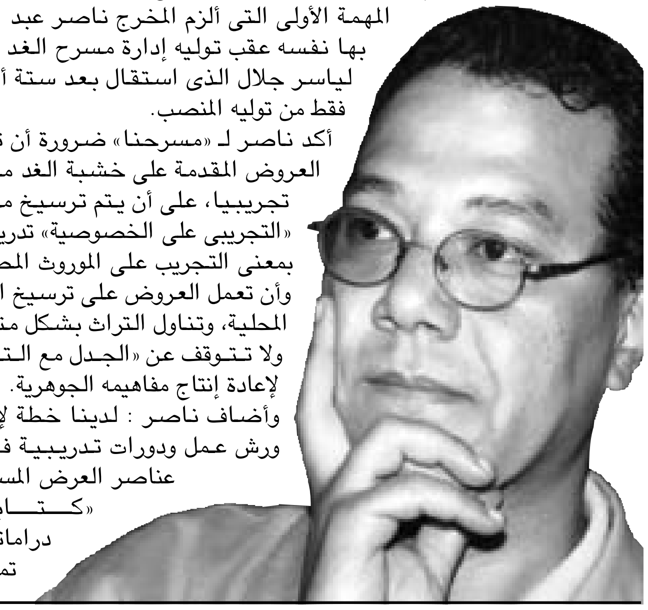
أكد الوزير أنه سيسعى لدى مجلس الوزراء إلى توفير الدعم اللازم لإقامة هذه المؤسسة الثقافية الجديدة، وتزويدها بأحدث التقنيات حتى تضاف إلى المؤسسات القائمة، وتتحول إلى مركز إشعاع فكرى وفنى جديد.

من جانبهم عبر الأدباء والمثقفون والفنانون عن سعادتهم باستعادة هذا الموقع المهم بعد قرار الرئيس بتخصيصه لصالح هيئة قصور الثقافة التى تلعب دوراً مهماً فى إثراء واقعنا الثقافى، واعتبروا هذا القرار انتصاراً من الرئيس مبارك للثقافة المصرية التى ازدهرت وتطورت فى عهده، وشهدت العديد من الإنجازات المهمة وغير المسبوقة.

يتبنى خطة لـ «الجدل مع التراث»

ناصر عبد المنعم : أنا ابن «سمير العصفورى»

«الغد» امتداد لاستوديو الطليعة



إزالة الخلط بين ما هو تجريبى وما هو تقليدى .. هى المهمة الأولى التى ألزم المخرج ناصر عبد المنعم بها نفسه عقب توليه إدارة مسرح الغد خلفاً لياسر جلال الذى استقال بعد ستة أشهر فقط من توليه المنصب.

أكد ناصر لـ «مسرحنا» ضرورة أن تحمل العروض المقدمة على خشبة الغد ملمحا تجريبيا، على أن يتم ترسيخ مفهوم «التجريبى على الخصوصية» تدريجيا.. بمعنى التجريب على الموروث المصرى، وأن تعمل العروض على ترسيخ الهوية المحلية، وتناول التراث بشكل متطور، ولا تتوقف عن «الجدل مع التراث» لإعادة إنتاج مفاهيمه الجوهرية.

وأضاف ناصر : لدينا خطة لإقامة ورش عمل ودورات تدريبية فى كل عناصر العرض المسرحى «كتابة، دراماتورج، تمثيل»، وكذا دورات بغرض تطوير العمالة الفنية وتدريبها..

يواصل ناصر : فى حالة نجاح هذه الورش سيتم إقامة استوديو لتدريب الممثل، ولأنى أساساً ابن استوديو الطليعة الذى أقامه المخرج الكبير «سمير العصفورى» أريد أن أكون امتداداً لهذه الفكرة وسنتعاون مع فرق وجامعات مسرحية من دول مختلفة بدءاً بالسويد، وهناك اتفاق أبرم فعلا مع «مسرح المرايا» و«مسرح المدينة الكبير» لتقديم عمل مشترك «مصرى – سويدى»، وبعد ذلك سنحاول الاستفادة من مهرجان المسرح التجريبى وعمل اتفاقات مع بعض الفرق كى تخلق نوعا من الاحتكاك والحوار المباشر بين شباب مسرح الغد والتيارات الجديدة فى المسرح الغربى..

ناصر عبد المنعم أكد أن جانبا من تفكيره تحتله عملية مسرحة المرويات الأدبية آملا فى أن يستطيع جعل عدد من عروض مسرح الغد تضع «جدلا مع الرواية». وعن التطوير التقنى أكد عبد المنعم أنه سيبذل جهده لتطوير التجهيزات التقنية فى المسرح؛ رغم أن هذه المسألة تحديدا ليست فى يده وحده.

■ محمود مختار

"أنتيجون المصرى" فى إندونيسيا



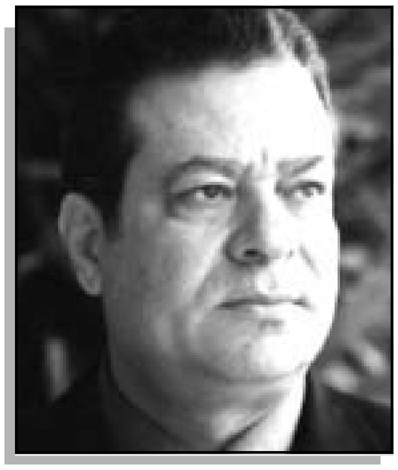
العرض المسرحى المصرى "أنتيجون فى رام الله" لفرقة الهناجر والذى يعرض حاليا ضمن فعاليات المهرجان الدولى للفنون المعاصرة بجاكرتا، والذى يعقد خلال الفترة من الأول حتى الثلاثين من نوفمبر الحالى نال استحسان خبراء المسرح والجمهور بأندونيسيا. ويشارك فى بطولة العرض ثلاثة ممثلين هم : ريم حجاج وأحمد التركى وأحمد يحيى.

مخرج العرض المسرحى محمد أبو السعود، أكد أن المسرحية تعكس الأوضاع الراهنة فى منطقة الشرق الأوسط عن استحضار قصة "أنتيجون" من الأدب اليونانى القديم، والتى قتلت نتيجة مواجهتها لقوى الطغيان دفاعا عن حق أفراد الشعب فى دفن موتاهم.

وأضاف أبو السعود، الذى كتب النص المسرحى أيضا: إن المسرحية تدعو إلى إعلاء قيم المقاومة والصبر فى مواجهة المؤامرات التى تحاك ضد الشعوب.

■ شادى أبو شادى

نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

كان قرار السيد رئيس الجمهورية الأسبوع الماضى بتخصيص أرض مسرح السامر بالعجوزة لصالح الهيئة العامة لقصور الثقافة لإنشاء مجمع ثقافى كبير يشتمل على دار للعرض المسرحى ومكتبة عامة ومقار للأنشطة الثقافية المختلفة.. أقول كان هذا القرار مفاجأة سارة لعموم العاملين بالثقافة والفن فى مصر.

ورغم أن القرار الجمهورى يتسق وسياسة السيد الرئيس فى رعاية الثقافة، والعمل على دعمها دائماً ، فقد استقبلت هذا القرار بمجموعة من الدلالات المهمة فى حد ذاتها:

أولاً: إن سياسات الخصخصة التي تنتهجها الدولة ليس معناها بيع ممتلكاتها للقطاع الخاص؛ وإلا كان القرار الأقرب إلى ذهن القيادة السياسية هو بيع أرض مسرح السامر الثمينة – بالتقدير التجارى – إلا أنها – الخصخصة – ليست – فى ذهن صانع القرار – أكثر ولا أقل من حسن إدارة البنية الاقتصادية العامة، وأن هذه السياسات الاقتصادية يخطط لها وتنفذ وفق رؤية واضحة فى ذهنه تتوخى صالح الوطن والمواطن، وبما لا يؤدى إلى خصم من المصالح الوطنية العليا، ولا شك تمثل الثقافة – فى رؤية الرئيس – ركناً ركيناً من هذا الصالح العام، وهو ما يتجسد فى الرعاية المستمرة منه للثقافة والمثقفين المصريين باعتبارهم حائط الصد الأساسى للحفاظ على ملامح هذه الأمة العريقة.

ثانياً: لقد تزامن هذا القرار وانعقاد مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم الأسبوع الماضى فى مدينة الغردقة، وكأن القيادة السياسية تبعث برسالة لا لَبس فيها لأدباء مصر بأن الأمة تحتاج لإبداعاتكم الرصينة، بل وتدعمها وترسخها، فاعملوا وفق رؤية وأچندة وطنية لصالح وطن لا يألو جهدا فى دعمكم ودعم الثقافة وجه مصر الجميل.

ثالثاً: تزامن هذا القرار الجمهورى الرائد مع ختام مهرجان المرأة المخرجة، وهو ما يعنى أن إطلاق كل الطاقات الإبداعية التي تموج بها نفوس وأرواح وعقول الشباب فتياناً وفتيات، ليس مجرد أفكار طائرة فى سماء الإبداع المصرى، بل إن دعماً سياسياً أكيداً يقف وراء هذه الروح الشابة يدعمها، بل ويؤكد على دعمها، قولاً وعملاً.. شكراً سيادة الرئيس.

أيامنا وما فيها



● د. عصمت يحيى «رئيس أكاديمية الفنون» التقى الأسبوع الماضى بطلاب معهد الفنون المسرحية – وحدة الإسكندرية – فى محاولة لإنهاء اعتصام الطلاب اعتراضا على أوضاعهم السيئة وسوء المعاملة التى يعانون منها، عصمت يحيى فشل فى السيطرة على الموقف وعاد للقاهرة دون وضع أية حلول للأزمة..

دورته العربية السادسة تنتهى غداً

مهرجان المسرح الأردنى.. عناصر النجاح مكتملة



سماوى والعامرى والحديد فى افتتاح المهرجان



عرض الافتتاح إخراج محمد خير

الجمهور يتحلق حول العروض والندوات والورش المسرحية

دورة ناجحة ومتسمة بالحيوية والطزاجة، يتم إسدال ستارها غداً (الثلاثاء) فى العاصمة الأردنية "عمّان"، معلناً عن انتهاء فعاليات مهرجان المسرح الأردنى الرابع عشر (الدورة العربية السادسة).. هذه الدورة التى توفرت لها كل عناصر النجاح بدءًا من اختيار العروض المشاركة، ومروراً بتلك الفعاليات الموازية من ندوات نقدية حول العروض، وندوة فكرية تحت عنوان "المسرح والتكنولوجيا" وورشة مسرحية، وجلسة لشهادات المبدعين، ومعرض للكتاب، وانتهاء بالتنظيم الرائع وحفاوة مثقفى ومسئولى المملكة الأردنية الهاشمية بضيوفهم الذين وفدوا من عشر دول عربية.

لقد بدأ هذا المهرجان محلياً مكتفياً بالعروض المسرحية الأردنية، لكنه فى السنوات الأخيرة سعى إلى احتلال مكانة عربية متميزة وسط المهرجانات المسرحية المهمة التى تعقد فى عدة عواصم عربية، وقد كان له ما أراد، وهو ما بدا واضحاً فى الدورة الحالية التى اتسعت لمشاركات مصر، والعراق، والسعودية، والإمارات، والجزائر، والسودان، وليبيا، والبحرين، وتونس، وقطر؛ فضلاً عن عرضين من الأردن، كما اتسعت لمشاركات مبدعين وباحثين ونقاد وإعلاميين من الدول العربية كافة.

وقائع افتتاح المهرجان جرت فى الرابع عشر من الشهر الحالى على مسرح المركز الثقافى الملكى برعاية وزير الثقافة الأردنى د. عادل الطويسى، وحضور الشاعر جريس سماوى أمين عام وزارة الثقافة، والشاعر والفنان التشكيلى محمد العامرى مدير مديرية المسرح والفنون ، والمخرج شاهر الحديد نقيب الفنانين فى الأردن، وعدد كبير من المثقفين والمهتمين بالمسرح من الأردن والدول العربية.

خطة مسرحية

وهذا المهرجان – كما أشار الشاعر جريس سماوى فى كلمته الافتتاحية – يشكل جزءاً من خطة مسرحية وفنية شاملة يندرج فى إطارها الاهتمام بأدب وفنون الطفل، وترجمة المنتج الإبداعى المحلى ومشروع (مكتبة الأسرة) الذى باعت وزارة الثقافة فى إطاره ربع مليون كتاب بسعر زهيد جداً (35 قرشاً للنسخة)، مؤكداً أن ذلك يتم من أجل المستقبل، ومن أجل الفن، ومن أجل الحياة.

وقد جاءت فعاليات المهرجان بتألقها وجديتها لترد على من يستنكرون علاقة الشعراء بالمسرح ويشككون فى قدرتهم على إدارة شئونه، فها هو شاعر وفنان تشكيلى (محمد العامرى) يدير المسرح الأردنى باقتدار ومحبة نادرة، ويبدأ اختباره الأول (دورة المهرجان العربية السادسة) بالحصول على امتياز مع مرتبة الشرف من الدرجة الأولى.

فلسفة المهرجان

العامرى الذى لم يُضبط طوال أيام المهرجان إلا مستيقظاً وحاضراً يتنقل بين فعالية وأخرى – رغم وزنه الثقيل نسبياً – مثل فراشة، ألقى فى حفل الافتتاح كلمة عبر فيها عن فلسفة المهرجان قائلاً: فى الحديث عن تجمع واسع يختص بالفعل المسرحى لابد من استذكار الخطاب الذى يريد أن يطرحه هذا التجمع الثقافى المهم.. خطاب يلبى حاجة الناس إلى الهواء والرحلة المتعوبة المشفوعة بألم الواقعية السحرية. ذلك الواقع الذى يتمسرح دون أن ندرى كما لو أننا أبطاله المغمورون فى ماكينة اليوم. ماكينة تطحن الأسئلة وتلقيها فى مسرح الحياة. المسرح المستمر فى صيرورة التطور والانتكاس معاً.

أتينا هنا – يواصل العامرى – كى نحلم ونحلّق بأجنحة الدهشة، نحلّق بمسرح أردنى وعربى جدير بالانتباه وجدير بمبضع النقد كى نلتحق بحلقات الرقص فى العالم، ونكون فيها محملين بإرث حضارى عظيم يتواكب مع ما يحدث، لا مفصولين عنه.

عرض راقص

> **شاعر يدير المسرح ويتفوق بامتياز فى تجربته الأولى**

حفل الافتتاح، بالإضافة إلى الكلمات، تضمن عرضاً دراميًا راقصاً بعنوان "مكان.. زمان" تأليف وإخراج محمد خير الرفاعى، سينوغرافيا د. زيد الغرايبة، كريوجرافيا نداء كاظم، شارك فيه 32راقصاً وراقصة.. وسعى هذا العرض إلى استعراض مسيرة المسرح منذ الإنسان البدائى وحتى الآن، وقد حضرت الصورة فى هذا العرض بشكل لافت، وإن بدا المضمون غائماً، ورغم الجهد المبذول فى تدريب الراقصين؛ فإن شيئاً مما أراد العرض طرحه لم يصل إلى الجمهور.. فضلاً عن أن العرض فى حد ذاته لم يكن مناسباً لافتتاح مهرجان للمسرح العربى.

تكريم

المهرجان كرم فى هذه الدورة الفنانين يحيى الفخرانى (مصر)، ومحمد شريف العبادى، وباسم دلقمونى (الأردن)، وسعاد العبد الله (الكويت).. وكان ضيوف شرفه بدر الرفاعى رئيس المجلس الوطنى للثقافة بالكويت، والممثلة السورية سلاف فواخرجى.

الجميل فى هذا المهرجان أنه بلا لجنة تحكيم، أى أنه لا يمنح جوائز، وهو أمر جيد أبعد المهرجان عن أية حساسيات ربما تخلقها المنافسة، وجعل منه ساحة للمحبة والتواصل بين الفنانين العرب.. وقد شهدت الفعاليات حضوراً طيباً للجمهور الأردنى الذى اطلع على تجارب مسرحية مختلفة قدمتها عشر فرق عربية، فضلاً عن عرضى الأردن، وهو ما يصب فى النهاية لصالح هذا الجمهور ولصالح المسرح العربى عموماً.. والحضور نفسه حظيت به الندوات النقدية والفكرية التى عقدت ضمن فعاليات المهرجان وقدمت خلالها أبحاث عن المسرح والتكنولوجيا شارك فيها عز الدين المدنى (تونس)، د. مخلوف بوكردح (الجزائر)، قاسم حداد، وخالد الرويعى (البحرين)، د. فاضل خليل (العراق)، د. عجاج سليم (سوريا)، شادية زيتون (لبنان)، عبد الحليم المسعودى (تونس)، بالإضافة إلى ورشة مسرحية شاركت فيها من البحرين كلثوم أمين، ومن مصر د. عبد الرحمن عرنوس، الذى يحظى بشعبية واسعة وسط المسرحيين العرب، وشارك بشكل يشرف المسرح المصرى.

فعاليات مهرجان المسرح الأردنى الرابع عشر (الدورة العربية السادسة) والاهتمام الذى أولته وزارة الثقافة بها يؤكد مدى ما تحظى به الثقافة من رعاية ودعم فى المملكة الأردنية الهاشمية، وهو ما انعكس على سلوكيات المواطن الأردنى، الذى يتعاطى الثقافة بشكل يومى عبر العديد من المؤسسات الثقافية الرسمية الفاعلة، وجعله أكثر رقياً وتحضراً.

فى أعدادنا القادمة تغطية شاملة لكل عروض المهرجان وندواته.

يسرى حسان
عمان

الإنسان فى مواجهة الوقت .. رقصة تشيكوفية على قاعة صلاح عبد الصبور

مسعود ومكرم يتقاسمان لعبة الذكريات مع الزمن الذى لا يرحم والمخرج سعيد بجمهور الـ«10 أنفار»

الزمن .. الذى هو «الوقت» – وليس أى معنى ميتافيزيقى آخر – اختاره المخرج الشاب أحمد إبراهيم بطلا لتجربة المسرحية الأولى – احترافيا – والتى اختار «الرقص مع الزمن» عنوانا لها.

العمل المأخوذ عن نص للعملاق الروسى تشيكوف يحاول الإمساك بما لا يمسك باللحظات التى تنفلت من بين الأصابع ليكتشف الإنسان فجأة .. أنه على وشك إنهاء رقصته / حياته، فيحاول استعادتها بمشاهد على شريط الذاكرة لعل .. وعسى.

جدية الفكرة رغم حداثة سن صناعها كانت وراء حماس «محمد محمود» مدير مسرح الطليعة للتجربة، فقرر دعمها فى مواجهة مخرجين كبار – سنًا واسمًا – يواصلون رحلة تقديم الأعمال الفارغة باعتبارها فناً جماهيريا.

قضية مهمة .. وانطباع خاطئ

يلعب النجم محمود مسعود فى العمل دور الممثل الذى غادرته الشهرة والأضواء فأضحت أيامه وحدة متصلة وكآبة لا تنتهى، وهى مرحلة يؤكد مسعود أنه شاهد نجوما كبارا يعيشونها ويرى مسعود أن تيمة العمل والتى قد يستغرب البعض خصوصيتها هى سر تفرده، حيث يمس النص مناطق غير مأهولة فى حياة من احترفوا فن التمثيل، أهمها ذلك الانطباع الخاطئ المأخوذ عنهم من قبل المجتمع، والذى قد يؤدى لرفض بعض الأسر تزويج بناتها لفنان كما حدث مع بطل العرض.

الرقص مع الكمبوشة

الملقن هو الطرف الثانى فى لعبة التذكر أمام الممثل الشهير، وكلاهما تجاوز الستين من عمره، وتوقف فى لحظة ليقدم لنفسه «كشف حساب» لهذه الأعوام، والدور الذى لعبه منير مكرم يمثل «استفزازاً» لقدرات الممثل المسرحى، كما يقول منير، لأنه عبارة عن ديالوج طويل تتجاوز مدته الساعة، تملؤه المشاعر والأحاسيس العميقة.

ويؤكد مكرم أن اختلاف العرض غيره هو سر نجاحه، الذى يدلل عليه بالتزايد المطرد فى جمهور الصالة، وباختيار العرض ليمثل مصر فى مهرجان كندا الدولى للمسرح.

موسيقى .. خارج النص

ميلودرامية النص كانت عقبة أساسية أمام محمد حسنى عندما يفكر فى وضع تصور موسيقى مصاحب للعرض، إلا أن إعادة قراءة العمل عدة مرات فكت شفراته ومنحته مفتاح موسيقاه، والذى يتلخص فى دمج مقطوعات كلاسيكية يعرفها المتلقى مع جمل خاصة بالعرض فى نسيج موسيقى يتناسب وتلك الرقصة الأسطورية مع الزمن.

الرقص .. مع عقارب الساعة

تفاصيل ومفردات عديدة رسم بها «أحمد الحوتى» سينوغرافيا العرض، تضم القائمة إلى جانب الشخصيتين الرئيسيتين أبطالا مساعدين هم، الكمان، والتشيلو، والبيانو، والباليرينا، شارلى، والمهرج، وقد رسم الحوتى خطته لتشكيل الفراغ المسرحى معتمدا خطة تقتضى بأن تكون 3/4 الحركة مع عقارب الساعة، فى حين تتوقف الساعة المثبته على حائط المسرح عن الخامسة والنصف، بهدف توصيل فكرة العمر الذى مر كالحلم، فى حين كانت مهمة ضياء شفيق أسهل عند قيامه بتصميم الأداء الحركى للعمل، ذلك بأن علاقته بالنص قديمة، فقد سبق وقدمه مع المخرج نفسه أثناء دراستها فى الأكاديمية.



أغنية البجعة ... التى لم تمت

أسعد شخص فى فريق العمل هو مخرجه وصانعه الأول أحمد إبراهيم الذى كشف عن علاقة خاصة ربطته لسنوات بنص تشيكوف «أغنية التم»؛ و«التم» طائر من فصيلة البجع يموت بعد موسم تزاوجه مباشرة، وقد قامت رؤية إبراهيم للنص على أساس تغيير نهايته، فالبطل لا يموت، والبجعة لا تنتحر بعد التزاوج، بل تواصل لعبة «الرقص مع الزمن».

واعترف أحمد إبراهيم بأن جمهور العرض كان محدودا فى البداية، حتى أنه عرض فى بعض الأيام أمام عشرة أفراد فقط، إلا أن الأمر اختلف مع توالى ليالى العرض لتمتلئ قاعة صلاح عبد الصبور عن آخرها، سعيداً برهانه على معادلة «جدية محمود مسعود وخفة ظل منير مكرم» التى أفلحت فى تقديم رؤية مختلفة لقضية شديدة الحساسية.

● يجب على الممثل أثناء دراسته للشخصية أن يحاول متابعة التكوين الخارجى مع تكوينها الداخلى فى الوقت نفسه وعليه أن يكتشف الشخصية من خلال جزئياتها وتكوينها.

■ مى سكرية

من «المستقل» إلى القطاع العام .. رايح جاى

نيرمين زعزع .. مسرحيتان و 3 شخصيات !



■ نرمين زعزع

ثلاث شخصيات مسرحية تتقاسم وقت واهتمام الممثلة نيرمين زعزع التى تشارك حاليا فى بروفات العرضين المسرحيين «البؤساء» لفرقة الطليعة، و«فى بيتنا فأر» لفرقة الحركة المستقلة.

تلعب نيرمين فى العروض الأول «البؤساء» دورى الأم «كوسيت» والابنة «فانتين» ورشحها للمشاركة فى العمل مخرجه هشام عطوة الذى جمعته بها مقاعد الدراسة فى قسم المسرح بآداب حلوان، والذى تصفه – هشام عطوة – نيرمين بالموهوب وصاحب الأعمال الناجحة، وعن العمل تقول نيرمين : وجود هشام وفريق عمل متميز يضم كمال سليمان، خالد النجدى، ولاء فريد، حمدى هيكل، شجعنى على قبول مغامرة «البؤساء»؛ ذلك النص الذى يمثل تحديا للممثل، والذى سبق وتم تقديمه مئات المرات بكل دول العالم وعلى كل مسارح الدنيا. ومن كلاسيكية «البؤساء» إلى كوميديا «فى بيتنا فأر» التى كتبها ويخرجها سيد فؤاد، وفيها تلعب نيرمين دور الابنة التى يفشل مشروع زواجها بعد أن يدخل «فأر» إلى منزل أسرتها ويقلب حياتها رأسا على عقب، وهى المشاركة الثانية لنيرمين مع فرقة الحركة بعد الكوميديا السياسية «اللعب فى الدماغ»، ورغم انتقالها إلى عالم الاحتراف؛ إلا أن نيرمين لا تزال تحفظ الجميل للمسرح المستقل الذى قدمها للجمهور خلال عدة أعمال متميزة. وعن التناقض بين ما تقدمه نيرمين فى العملين أكدت حرصها على هذا التناقض واستمتاعها به، لأنها ترفض النمطية والتكرار، وتجد نفسها كممثلة فى التنوع وتقديم الشخصيات المتباينة.

■ محمد عبد الجليل

---

3 جوائز لـ "زمن الكلام" السعودى

أعلنت فى مدينة الدوحة القطرية نتائج المسابقة المسرحية الثامنة لشباب دول مجلس التعاون الخليجى، والتى أقيمت فى الدوحة على مدى أسبوع، وحصلت مسرحية "زمن الكلام" لفرقة مسرح الشباب التابعة للمكتب الرئيسى لرعاية الشباب بالإحساء على ثلاث جوائز هى : جائزة ثانى أفضل عرض متكامل، وجائزة السينوغرافيا لمخرج المسرحية نوح الجمعان، وجائزة التميز فى التمثيل لأحمد بن حمضة.

زمن الكلام من تأليف فهد الحوشانى وتمثيل أحمد بن حمضة وعثمان الدحيلان وفهد المحسن و يعقوب المرزوقى، وساعد فى الإخراج سلطان النوه، وأعد الألحان والمؤثرات الصوتية عمر سعد الخميس، وتنفيذ وتوزيع إبراهيم الورثان، ومن إنتاج إدارة الشباب بالرئاسة العامة لرعاية الشباب.

رئيس مجلس الإدارة : د. سامح مهران ● رئيس التحرير: عبد القادر حميدة

● فى إطار فعاليات مهرجان نقاط لقاء فى دورته الخامسة قدم الفنان اليابانى «هيرواكى بوميدا» عرضين متتاليين على قاعة مسرح روابط هما «مخطط متراكم» و «أثناء الدخول فى حالة» وزمنهما معاً 50 دقيقة، وتدور الأحداث بالتوازى بين شاشة السينما فى عمق المسرح والممثل نفسه على الخشبة.

فنانو مسرح القليوبية يطالبون:

لجان الهيكلة محتاجة إعادة هيكلة

ألغت عدة فرق مسرحية لأنها تحسبها بـ "النفر"!



يلعب مسرح الثقافة الجماهيرية، وهو ذلك المسرح الذى تقدمه فرق الهواة الإقليمية التابعة لهيئة قصور الثقافة فى جميع محافظات مصر، دوراً بالغ الأهمية فى إثراء الواقع المسرحى المصرى..

وانطلاقاً من هذه الأهمية تجوب "مسرحنا" كل محافظات مصر للاقتراب من المسرحيين بها والتعرف على المشاكل التى تواجههم، وكذلك القضايا التى يناقشها مسرحهم، والآمال التى يعلقونها على هذه الفرق ما بين قومية، وبيوت، وقصور، وأندية، تصل إلى أكثر من 250فرقة مسرحية.

فى هذا العدد ننشر وقائع ندوة "مسرحنا" مع المسرحيين فى محافظة القليوبية، وتستكمل باقى المحافظات فى أعدادنا القادمة إن شاء الله.

أقيمت الندوة فى قاعة مسرح قصر ثقافة بنها، بحضور عدد كبير من فنانى المسرح فى القليوبية، كما حضرها من "مسرحنا" يسرى حسان رئيس التحرير، وأدارها مسعود شومان مدير التحرير.

وقد تناولت الندوة عدداً من المشكلات والهموم التى طرحها مسرحيو القليوبية، والتي تراوحت ما بين إلغاء بعض الفرق المسرحية بالمحافظة بقرار من لجان إعادة هيكلة الفرق، حتى عدم الإعلان عن عروض الثقافة وعرضها بالتالى بدون جمهور، كذلك تراوحت طموحات المسرحيين ما بين المطالبة بإعادة هيكلة لجان إعادة الهيكلة نفسها، وحتى المطالبة بزيادة المقابل المادى للبروفة من خمسة جنيهات إلى 25 جنيها على الأقل، حتى يستطيع الممثل تغطية تكاليف انتقاله و"سجايره"!.

فى البداية تحدث المخرج "محمد بحيرى" (رئيس قسم المسرح بفرع ثقافة القليوبية) مرحباً بجريدة "مسرحنا"، ومعرباً عن سعادته بأن تكون "القليوبية" فى طليعة المحافظات التى تزورها "مسرحنا" للتعرف على المشكلات التي تعترض مسرحها، وهموم فنانيها وطروحاتهم للنهوض بالحركة المسرحية بها، وقد أثنى "بحيرى" على الجريدة وسعيها نحو حل مشكلات المسرحيين، ورغبتها فى إيجاد حركة مسرحية قوية ونشطة بالمحافظات.. كذلك أثنى "بحيرى" على اختيار القائمين على الجريدة لاسم "مسرحنا"؛ مشيراً إلى ما يحمله هذا الاسم من "تطمينات" لكل المسرحيين، فى كل مكان، بأن الجريدة جريدتهم.

على رأس الأولويات

وتحدث يسرى حسان رئيس تحرير "مسرحنا" مشيراً إلى دور الجريدة فى متابعة الشأن المسرحى ليس فى مصر وحدها ولكن فى كل الدول العربية والعالم، منوهاً بدورها الرائد كأول جريدة متخصصة فى المسرح فى الوطن العربى، فى النهوض بالشأن المسرحى، وذلك من خلال متابعة كل ما يخص المسرح، وتعريف القارئ المصرى والعربى عموماً، والمعنى بالمسرح بشكل خاص بكل ما يدور على الساحة المسرحية العالمية، وأكد "حسان" أن "مسرحنا" وإن كانت معنية بكل النشاط المسرحى فى مصر، فإنها تضع علي رأس أولوياتها متابعة الحركة المسرحية لفرق الأقاليم، والمساهمة فى حل مشكلاتها من خلال التعرف عليها، وعرضها بأمانة على المسئولين ؛ باعتبار هذه الفرق تابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة التي تتبعها الجريدة أيضاً، وأضاف مؤكداً أنه رغم انتماء الجريدة للهيئة فإنها حرصت منذ البداية على أن تكون مستقلة فى توجهاتها، لا تتحرك بناء على توجيهات، وليست مهمتها تجميل أداء الهيئة، والدليل على ذلك أن الجريدة فى أعدادها السابقة حملت الكثير من الانتقادات لسياسات بعض إدارات الهيئة، كما نشرت حواراً فى عدد سابق للمخرج فهمى الخولى يحمل هجوماً ضد الوزير.. ولم تتدخل بالحذف.

وقد أفاض "حسان" فى الحديث عن مشكلات المسرح فى الثقافة الجماهيرية، مؤكداً أنه يقف فى المربع نفسه مع المسرحيين، وأنه ضد إلغاء أى فرقة من الفرق المسرحية العاملة فى أى إقليم، مشيراً إلى قرار "لجنة إعادة الهيكلة" بإلغاء بعض الفرق المسرحية بالمحافظة، حيث يرى أن إلغاء الفرق المسرحية يؤدى إلى عواقب وخيمة، حيث لا يجد الشباب أمامهم إلاّ "المقاهى، أو البانجو، أو التطرف".

كذلك تحدث "حسان" عن مشكلات أخرى تتعلق بفرض المخرجين على الفرق، والنصوص التى يتم تكرارها بشكل مستمر، والعروض التي يتم "سلقها"، و"ألاعيب" بعض العاملين في المسرح، الذين يتلاعبون فى ميزانيات العروض، ضارباً مثالا بميزانيات الديكور التى يضعها البعض لعروضهم دون أن يستعينوا بديكورات حقيقية.. الأمر الذى ينعكس سلباً على مجمل النشاط وعلى العاملين به، وفى النهاية دعا "حسان" الحاضرين إلى التحدث بصراحة وحرية عن كل ما يرونه معوقاً لحركتهم، حتى تصل مشكلاتهم واقتراحاتهم إلى المسئولين، لتعرف طريقها بعد ذلك إلى الحل.. كما دعا المسرحيين لأن ينظروا إلى الأدباء الذين هم - بحكم تجربته - أكثر الناس مطالبة بحقوقهم، وتمسكاً بها، مشيراً إلى ضرورة استغلال المسرحيين لوجود "مسرحنا" واتخاذها منبراً لهم.

واستهل "مسعود شومان" تقديمه للندوة بشكر السيدة "محاسن دياب"، والمخرج محمد بحيرى والسادة الحضور، وقال: إن حركة المسرح فى القليوبية حركة نشطة، غير أنها تواجه بالكثير من العقبات التي تحول دون ازدهارها، كما تواجه العديد من المشكلات التي تحتاج إلى حلول جذرية، على رأس هذه المشكلات إلغاء بعض الفرق المسرحية بالمحافظة مثل فرقة شبين القناطر، وبهتيم، وطوخ، كذلك طرق تقييم اللجان والمعايير التى تضعها، إلى جانب بعض المشاكل الأخرى كمشكلة الاستعانة بالممثلات من القاهرة، وقال "شومان" إنه يرى أمامه مجموعة ممتازة من المشتغلين بالمسرح، والمهتمين به، والذين - بالتأكيد - يمكنهم أن يضعوا أيديهم على المشكلات بدقة.

شريحتان بدلاً من واحدة

طارق عمران (شاعر ومؤلف أغان مسرحية من كفر شكر) قال إن هناك عدداً من المشكلات يرى أنها من أسباب ضعف النشاط المسرحى فى إقليمه، وربما فى الأقاليم الأخرى أيضاً وحدد هذه المشكلات فى موسمية النشاط المسرحى، مشيراً إلى ما يترتب على ذلك من بطالة المشتغلين بالعمل المسرحى أغلب أوقات العام، وهو ما يؤدى بدوره إلى حدوث فجوة بينهم وبين القائمين على النشاط، وحلاً لهذه النقطة اقترح "عمران" العمل بنظام مكافأة الفرق التي أجادت فى تقديم شريحتها بأن تسند إليها شريحة ثانية، مشيراً إلى أن هذا النظام - لو عُمل به - سوف يخلق روح التنافس بين الفرق، كما يخلق روح الإصرار على النجاح لديها. كذلك فإنه سوف يربط الممثل أو العامل فى المسرح عموماً بالنشاط طوال العام.

وأشار "عمران" إلى أن الكيفية التى يتم بها ترشيح المخرجين خاطئة، حيث يهبط المخرج على الفرق بالبراشوت، مصطحباً معه بعض العناصر الأخرى كالنص والشاعر وغيرهما، الأمر الذى من شأنه أن يعطل قدرات الفرقة الخاصة، ويجعلها خاضعة بعناصرها لمخرج ربما لا يعرف شيئاً عن طبيعة الفرقة وبيئتها وجمهورها، وتساءل عمران عن دور "المكاتب الفنية"، وإذا ما كانت هناك ضغوط تمارس عليها؟ وهل تجمع أعضاء هذه الفرق بالفعل أم لا؟

وطالب بضرورة تفعيل دور هذه المكاتب، حتى تستطيع الفرقة أن تختار المخرج الذى تراه مناسباً لتجربتها.

كذلك نوّه عمران إلى أن ضعف المقابل المادى للبروفات يتسبب فى فتور همة بعض الممثلين، مطالباً بزيادة مقابل البروفة من خمسة جنيهات إلى 25جنيها على الأقل، حتى يستطيع الممثل أن يغطى تكاليف انتقالاته و"سجايره".

ومن المشكلات الأخرى التي أشار إليها عدم حماس وإخلاص بعض القائمين على النشاط المسرحى للعمل، وعدم أهليتهم له؛ وهو ما يؤدى فى النهاية إلى عدم الإعلان عن العروض وتسويقها، وبالتالى تقدم العروض بلا جمهور، كذلك أشار إلى أن بعض المسئولين فى البيوت والقصور يفرضون أنفسهم على المخرج كشعراء، وبالتالى يسرقون فرصة الشاعر الحقيقى.

وقبل أن يختم حديثه بالثناء على "مسرحنا" ودورها الفاعل فى الحركة المسرحية، والذى ستظهر ثماره فى السنوات القادمة أشار طارق عمران إلى أن قاعة مسرح قصر ثقافة كفر شكر تحتاج إلى "كراسى" فقط حتى تعمل الفرقة المسرحية التى كونها المخرج محمد بحيرى ومحاسن دياب وطالب المسئولين بالإسراع فى تركيب الكراسى، خاصة وأنها لا تكلف شيئاً، وقد تكلف إنشاء القصر حتى الآن ثلاثة ملايين جنيه.

وقبل أن يقدم "مسعود شومان" المتحدث الثانى فضَّل أن يزف خبراً جميلاً إلى الحضور؛ وهو أن "مسرحنا" توزع الآن فى معظم الدول العربية، وفى سبيلها لفتح أسواق التوزيع فى البلدان التى لم تدخلها بعد، وهو ما يعنى المزيد من الضوء على فنانى المسرح المصرى ومن بينهم فنانى الأقاليم.

إصلاح الإدارة.. تطوير الفنان

"إبراهيم محمد" قال: إن المشكلات التي تعانى منها القليوبية هى المشكلات نفسها التى يعانى منها أى إقليم آخر، وهى نفسها التي ذكرها يسرى حسان فى كلمته، وأنه لا يعرف مشكلات أخرى غير ما أثير، ولكنه يعرف الحل لهذه المشكلات مجتمعة، وأشار إبراهيم إلى أن الحل يكمن فى تطوير "حاجتين": الأولى تطوير عملية إدارة المسرح، بحيث تعمل بفكر القطاع الخاص، وذلك حتى يستطيع المسرح ملاحقة ومنافسة تطور الوسائط الأخرى والإبهار الحادث بها، كالتليفزيون والسينما "ما ينفعش أروح أشوف عرض فقير، وأسيب كل الإبهار ده فى الفضائيات".. أما الثانية: فهى تطوير المسرحيين أنفسهم "لازم نطوَّر نفسنا.. بعيداً عن نظام الاستمارة والسلفة".

يسرى حسان: جميل أنك أشرت إلى ضرورة تطوير الإدارة، وأنا معك تماماً فى هذا الرأى، وأريدك أن تحدثنى عن كيفية تطوير المسرحيين أنفسهم، أنا على علاقة جيدة بنشاط النوادى، وأعرف أن كل نوادى المسرح تعمل طوال العام بهدف تقديم عرض.. يجب أن يتحول مفهوم النشاط، أن يكون هناك التدريب والتثقيف طوال العام، ثم يأتى العرض ليتوج هذا النشاط.

إبراهيم محمد: أعنى بتطوير المسرحيين، أن يمتلكوا خبرات لجذب المشاهد، أن يقدموا مضموناً غنياً ومبهراً وليس فقيراً، "الجمهور مش هيسيب هيفاء عشان يشوف أبونا العمدة"، هناك غُربة حقيقية بين ما يقدمه المسرحيون وبين الجمهور.

شومان: هل الإمكانات المتاحة قادرة على تقديم ما تحلم به؟

إبراهيم: تطوير الإدارة يعنى عندى اعتبار الإدارة منتجاً خاصاً، يقدم منتجاً فنياً جيداً، "يصرف كويس، ينتج كويس، ليسوَّق كويس"، وبالتالى نستطيع أن نقدم مسرحاً ينافس ما يقدم فى الوسائط الأخرى.

شومان : منحوك الإمكانات التي تحتاجها وقالوا لك: أنتج عرضاً فى شبين القناطر.. هذا المكان الفقير جداً.. هل تستطيع.

محمود الصواف: صدر قرار بعدم ممارسة النشاط فيه.

إبراهيم: أنا كمسرحى لماذا أوافق على العمل فى مكان فقير.. أنا أدفع الضرائب.. ومن حقى أن أعمل فى مكان جيد.

يسرى حسان: هل تربط التطوير بالميزانية؟

إبراهيم: أنا لا أتحدث فى فلوس إنتاج ولكن فى آلية، وأقصد بالفقر - فى كلامى - فقر الرؤية البصرية، وهذا يعنى فقر الإبداع.

حسان: فقر الإمكانات ليس عيباً، لقد شاهدت عروضاً فى أمريكا، وفى دول أوربية مختلفة تُقدم فى جراجات، بلا ديكور، وبإكسسوارات قليلة جداً، ومع ذلك تقدم متعة حقيقية.. وكما يقولون (الشاطرة تغزل برجل حمار) وهذه ليست دعوة للاستسلام، أنا معك، فى أهمية أن تكون هناك ميزانيات وأماكن عرض جيدة، ولكن فى انتظار أن يحدث هذا.. هل نتوقف؟ وأسألك كما أسأل الحاضرين، وجميعكم من المسرحيين.. بعيداً عن العرض السنوى.. إحنا بنتقابل كام مرة.. بنتناقش.. بنقرا حول التمثيل..؟ أزعم أن الناس لا يجتمعون إلاّ عند تنفيذ العرض السنوى.. أين نحن من الممثل الذى يتدرب طوال السنة.. هذا ليس موجودا فى أقاليم مصر.. وأتحدى أى جماعة مسرحية تقول عكس ذلك.. كيف إذن نتطور، كيف أطالب بالمزيد وأنا "حاطط إيدى علي خدى" أنا معك أن إدارة المسرح "فيها مشاكل للركَب" وتحتاج إلى إعادة نظر، ولكن كيف أطالب الآخر بالتطوير وأنا نائم فى العسل.. إننى أشاهد عروضاً فى الأقاليم تجعلنى أطالب بتقديمها للنائب العام.. فى الحقيقة نحن لا نقرأ ولا نطوِّر أنفسنا.. إن جريدة "مسرحنا" توزع فى الدول العربية، أكثر مما توزعه فى مصر.. المغرب تريد أن تضاعف النسخ التي تصلها، ويبلغ عدد سكانها عدد سكان القليوبية، كذلك بيروت.. نحن كمسرحيين لا نقرأ ولا نعمل على تطوير موهبتنا.. لذلك هناك كوارث فى مسرح الأقاليم.. والبداية الحقيقية لتطوير أنفسنا كفنانين هو أن نلتقى ونتناقش ونقرأ معاً ونتدرب حتى يحين موعد الشريحة.. لا أن نظل ننتظر حتى تأتى..



متى تفرض الأقاليم نصوصها وتمنع هبوط المخرجين بالبراشوت؟

توفير مليون جنيه للهيئة!

محمود الصواف (مخرج.. شبين القناطر) قال: "مسرحنا" هى القشة التى سنظل نتعلق بها كمسرحيين، وقد نشرت رسالة بها ضمنتها الوصايا أو الاقتراحات التى يمكن عند الأخذ بها أن نحل أزمة المسرح فى الأقاليم، ولكن من الواضح أن إدارة المسرح "ودن من طين وودن من عجين".. هناك كوارث ليس لها حل إلاّ إذا تحولت إدارة المسرح إلى إدارة محترفة.

وحدد الصواف اقتراحاته فى:

1 – تفعيل المكتب الفنى.
2– إنشاء إدارة استثمار وتسويق.
3– عمل أرشيف صور وشريط فيديو لكل عمل.
4 – عمل دورات تدريبية يستفيد منها كل العاملين بالمسرح، بدلاً من تلك الدورات التى تقام بشكل سرى فى الإدارة لأشخاص محددة بالاسم.

واختلف الصواف مع مقولة أن هناك أماكن فقيرة فى المسرح، وقال: "إن المسرح يمكن أن يقدم فى المترو وفى القهوة وفى الجرن.. أبو زهرة كان بيعرض فى القهوة وصاحب تجربة كبيرة، لذلك بيت ثقافة شبين القناطر، نستطيع أن نخلق منه جنة.. والمسرح الفقير علم يستطيع أن يقدم لنا الحلول إذا تمت الاستعانة به، نستطيع أن نقدم مسرحاً محترماً.. فالمسرح لا يشترط ميزانيات ضخمة، ولكنه يتطلب المخرج الذى يمتلك إمكانيات فنية ورؤية، ويستطيع أن يوظف هذه الإمكانات.. ويتطلب من جميع العناصر الأخرى أن تكون مؤمنة ومخلصة لرسالته، وقادرة على صناعة عمل جيد أيضاً، بغض النظر عن الميزانيات والإمكانات"..

وأضاف الصواف: "إن المشكلة الأساسية هى أن إدارة المسرح تقيس الفرق بالمتر وعدد الأنفار حتى تعتمدها أو لا تعتمدها.. ونحن فى شبين قدمنا عروضاً جيدة بكل المقاييس، وتتفوق على كثير من عروض البيت الفنى، وبأقل التكاليف. ثم بعد ذلك تأتى لجنة إعادة هيكلة فرق الأقاليم وتقوم بإلغاء الفرقة، لأنها تقيس بالنفر".. وأضاف: "إن ما حدث من إلغاء لفرقة شبين، وبعض الفرق الأخرى، بقرار من إدارة المسرح ولجانها لا يمكن أن يحدث فى إدارة أخرى"، وتحدَّى "الصواف" أن يحدث مثل هذا الإلغاء مع نادى أدب واحد تابع لإدارة الثقافة العامة، وحذر من تبعات هذا القرار قائلاً: إن شبين القناطر بها ثلاث قرى تتاجر فى المخدرات، كما أنها لا تخلو من بعض المتطرفين. فلو أضفنا إلى هذا عدم وجود المسرح.. فماذا ننتظر؟

وأضاف: إننى أضع كل أعضاء فرقة شبين القناطر أمانة فى عنق جريدة "مسرحنا".. لو تم تنفيذ هذا القرار، وألمح إلى أن أعضاء الفرقة طلبوا منه عدم الحضور إلى الندوة ومقاطعة كل ما يتعلق بالهيئة، غير أنه أقنعهم بأن جريدة "مسرحنا"، جريدة مستقلة وأن القائمين عليها من المخلصين للمسرح.. والساعين لحل مشكلاته بإخلاص.

وختم الصواف بقوله إنه يملك مشروعاً تستطيع الهيئة من خلاله توفير مليون جنيه سنوياً، وإنه قدّمه بالفعل إلى د. أحمد نوار رئيس الهيئة.

مكان طارد

وعلّق عونى المصرى (عضو الفرقة القومية بالقليوبية) على كلام يسرى حسان الذى طالب فيه الفنانين بالاجتماع والقراءة والتدريب المستمر قائلا: كيف نفعل هذا والمكان أصبح طارداً للفنانين، أين سنجتمع لنقرأ النصوص؟ أين مكتبة القصر.. إنها غير موجودة.

يسرى حسان : الجريدة متاحة فى مكتبات كل القصور وتنشر النصوص بشكل أسبوعى.

وانتقل عونى المصرى إلى مشكلة أخرى أثارها بعض المتحدثين من قبل وهي التى تتعلق بفرض المخرج على الفرقة من خارجها، وما يستتبع ذلك من فرض عناصر أخرى كالشاعر والملحن، ولابد أن تعامل الفرقة مع كل هذا، وتقدم عرضاً جيداً، وتساءل المصرى: "متى تستطيع الفرقة أن تختار كل عناصرها..؟ وأجاب: "حتى المكتب الفنى لم يكن يستطيع ذلك"، ثم تحدث عن تجربته كعضو مكتب فنى سابق قائلاً: أنا استقلت من المكتب الفنى عشان مالوش لازمه.

شومان: كيف؟

المصرى: المكتب الفنى يتكون من سبعة أعضاء، منهم ثلاثة فقط يتم انتخابهم والباقى بالتعيين.. المشكلة هى أنهم ينقسمون إلى حزبين «3» مع المخرج ده و «3» مع المخرج ده، والآخر المدير العام يمشّى رأيه على الكل!

حسان : عملياً.. لدينا 500 موقع، وبالتأكيد سنجد من بينهم أكثر من فرقة تختار هذا المخرج أو ذاك.. ماذا نفعل؟

الشريف: نفعل مثلما كنا نفعل قبل ذلك.. يتم ترشيح ثلاثة مخرجين، إن لم يتوفر الأول فالثانى، ثم الثالث.

مشكلة أخرى أثارها "عونى الشريف" وهى مقاطعة المدير العام لعرض الفرقة، عندما لا يكون موافقاً على المخرج الذى اختارته، وهذا ما حدث فى أحد العروض "المجانين"، وهو ما يؤدى إلى تعطيل المقايسة، وتعطيل كل شىء.

محاسن دياب: والمخرج جالك كام مرة؟

الشريف: كتير جداً.. أمَّال طلع العرض إزاى؟

دياب: انتوا اللى عملتوا العرض؟

محمد بحيرى: المخرج مهمته التخطيط، ومش مفروض ييجى كل البروفات.

فلسفة الهيئة

وتساءل أحمد سعيد عن فلسفة الهيئة الآن، وأضاف: إن الزملاء لمسوا أشياء مهمة بالفعل، ويسرى حسان لمس جميع مشكلات المسرح، ولن أضيف جديداً، ولكن لكي نستطيع أن نتغلب على هذه المشكلات فيجب أولاً أن نعرف ما هى فلسفة الهيئة؟.. إننا نحتاج إلى تدعيم المسرح، إلى تحديد جدول زمنى لعمل مخرجينا.. فهناك "محمد بحيرى" و"محمد غباشى" ولهما تجارب مهمة.. لماذا لا يتم تشغيلهما.. لماذا لا أستطيع توفير رعاة للعروض.. حتى يتم تسويقها بشكل جيد، لابد من مواجهة المسئولين بكل هذه الأسئلة، لابد من الجلوس مع إدارة المسرح وإعلامهم بأن لدينا مخرجين ينبغى الاستعانة بهم.. لابد من سؤال المسئولين: لماذا لا يتم دعوة الفرق القومية لحضور المهرجان التجريبى مثلاً، حتى يتعرف فنانو الأقاليم على ما يحدث فى العالم.

منظومة مسرحية متكاملة

الشاعر عبد الناصر أحمد (رئيس نادى أدب بهتيم وعضو فريق المسرح) قال: لا ينبغى فصل النشاط المسرح عن باقى الأنشطة الثقافية داخل بيوت أو قصور الثقافة، ولابد من ربط كل الأنشطة ببعضها، بمعنى أن يستعين المخرج بشاعر من نادى الأدب، كما يستعين بالموسيقى والكورال والفنانين التشكيليين العاملين بالفرع كلما أمكن ذلك.. وبهذا أستطيع أن أشكل منظومة متكاملة تظهر طاقات الإبداع فى المكان، وتعبر عنه، وبذلك أغلق الباب أمام أى مخرج وافد على المكان أن يفرض عناصره، خاصة وأن الكثير من المخرجين ليس لديهم استعداد للإضافة والتعليم.. ولابد لهم من عمل ورشة، ولو لمدة أسبوع، قبل العرض.. كذلك لابد أن يطالب أى مخرج بتقديم ثلاثة وجوه جديدة، أو عناصر جديدة من المكان فى كل عرض يُقدم، وطالب عبد الناصر أحمد أيضا بعدد من المطالب الأخرى هى:

– أن يتم عمل دورات إعداد للمكاتب الفنية، حتى تستطيع أن تدير عملها بجد.
– فتح الباب لتنفيذ أعمال ترتبط بالبيئة المحلية، الفقيرة غالباً، وهذا من شأنه أن يضمن العمل على مدار العام (ببلاش).
– عمل مهرجان للمسرح الفقير، وتصعيد التجارب الفنية الناجحة.
– الاهتمام بإنشاء فرق للبراعم.
– عدم الاكتفاء بعشرة أيام عرض، حيث يشكل هذا إهداراً للميزانيات، والتفكير فى استمرارية العرض، وبالتالى تقل تكلفة كل ليلة عرض.

وختم عبد الناصر اقتراحاته بقوله إنه لابد أيضا من إعادة تأهيل الكثير من المخرجين، لأن أغلبهم ليس له علاقة بالمسرح ولا يستطيع التعامل مع الهواة، فضلاً عن تطويرهم.

سحب تخصيص الموقع

ومن "القناطر الخيرية" أعلن "محمد الملاح" تخوفه من سحب تخصيص الموقع الذى خصص لهم منذ خمس سنوات، قال: لقد رصدت له ميزانية، وزاره د. أحمد نوار العام الماضى، وأمر بإنشاء مسرح مفتوح عليه، ثم جاءت لجنة من المهندسين وعاينت الموقع.. وفى النهاية لم يحدث شىء.. ومنذ فترة علمنا أن مجلس المدينة سيقوم بإلغاء التخصيص.

وتحدث عمر بسيونى (مخرج منفذ بفرقة شبين القناطر) عن تخوف مماثل حيث تقرر غلق المسرح لأنه معرض للحريق، وهذا غير صحيح، حيث إن المسرح مكشوف، وهو عبارة عن مصطبة مبلطة، ولا مجال هناك للحريق.

وتعرض بسيونى لقرار لجنة الهيكلة بإلغاء فرقة شبين قائلاً: "إن فرقة شبين تضم كل عناصر العرض من مخرج وشاعر ومنفذ للديكور وممثلين، استطاع محمود الصواف تقديم أربعة عناصر نسائية للفرقة، ولم نعد نستوردهن من القاهرة، هذا فضلاً عن تقديم الفرقة لمستوى رائع من الإبهار بتكاليف لا تتعدى 14 ألف جنيه، وكتب فى "مسرحنا" إن عرض شبين من أفضل عروض الأقاليم وبعد كل ذلك يتم إلغاء الفرقة؟!

إعادة هيكلة لجان الهيكلة

حمادة كافور (أحد مؤسسي فرقة طوخ المسرحية) دعا لإعادة هيكلة اللجان التي تقوم بإعادة هيكلة الفرق المسرحية، حيث يعتبر تقييمها ظالماً ولا يراعى المعايير الموضوعية، وأشار إلى فرقة طوخ التى تم إلغاؤها قائلاً إنها إحدي الفرق العريقة فى المحافظة، والغريب أن أحد أعضاء اللجنة التي اتخذت القرار بإلغائها كان أحد أعضائها فى يوم ما!

كذلك أشار "كافور" إلى الظلم الواقع على فرق الأقاليم ومخرجيها مشيراً إلى أن أحد مخرجى الفرقة تركها بسبب فرض المخرجين من الخارج، كذلك لا يتم إلقاء الضوء على هذه الفرق، وطالب "كافور" بأهمية التنسيق بين القائمين على المسرح وبرامج التليفزيون المتخصصة فى المسرح حتي يتم إظهار إبداع فرق الأقاليم.

طه حسيب، عضو بالفرقة القومية بالقليوبية، قال: أنا من مؤسسى فرقة بنها القومية، وأعتبر نفسى محترفا فى محافظتي، وأعمل منذ 40 عاماً بالمسرح ومع ذلك لم أتقاضى حتى الآن "ألف جنيه على بعضه" فى حين تتقاضي أية ممثلة تحضر من القاهرة "ألوفات"، وتحسَّر حسيب على أيام الستينيات حيث كان العرض يتنقل بين المحافظات، والسياسة المسرحية أفضل.

نفق مظلم

وأشار أسامة بهجت (القناطر الخيرية) إلى عدم تنفيذ توصيات مؤتمر المسرح الذى عقد فى القناطر وعددها (22) توصية، معلقاً: إن هذا يعنى أننا نتحدث فى الهواء، وندخل فى نفق مظلم.. فالأشقاء العرب أصبحوا نجوماً فى مصر؛ بينما ذهب نجوم الأقاليم إلى المقابر.. أما عن المخرجين فحدِّث ولا حرج.

وطالب "محمود عبد الحميد" (طوخ) الإدارة بوضع بنود واضحة للعمل، فإما أن تقوم بترشيح المخرج ويتم الاتفاق على هذا، وإما أن تترك المكتب ليختار. كما ردد دعوة أحد المتحدثين السابقين بإعادة النظر فى لجان الهيكلة، لأنها تحتاج – أيضاً – إلى هيكلة، رافضاً المعايير التى استندت إليها هذه اللجان، مشيراً إلى أنها استمعت إلى كلمتين فقط، ثم اتخذت قرارها، وكان يجب عليها أن تستند فى تقييمها إلى رؤية عرض مسرحى قائم بالفعل.

وفى الاتجاه نفسه قال "طارق حواش" (طوخ) كان يجب أن تتم إعادة الهيكلة بناء على مشاهدة شريط الفيديو للعرض الأخير – على الأقل – للفرقة المسرحية، وهذا كان سيعكس مستوى الفرق بشكل صحيح.. لماذا لم يفعلوا هذا؟

أغيثونا

ومن شبين القناطر تحدث محمد سليم القشاط (شاعر وكاتب مسرحى) قائلا: إن فرقة شبين القناطر المسرحية ولدت على يدى، وعمرى الآن ستون عاماً، ومنذ 1966 والفرقة تحقق عروضاً ومراكز متميزة، ثم فى 2007 تأتى لجنة الهيكلة لتلغى نشاط المسرح فى الفرقة؟! إن فى هذا القرار جور على حق المبدع المسرحى فى شبين وفى كل الفرق التي تم إيقاف نشاطها.. إننا نلوذ بجريدة "مسرحنا" ونقول لكم: أغيثونا!

ومن شبين القناطر أيضا قال عبد الله الصواف: "أنا شاب عمرى 20 سنة، تعلمت المسرح فى فرقة شبين القناطر، والآن بعد ما أوقفوا نشاطها المسرحى أين أذهب؟.. هذا حرام.. أروح أمثل فين؟.

وحيد أمين (مدير الإدارة الثقافية بفرع ثقافة القليوبية، وشاعر) قال: نحن نريد أن نقدم مسرحاً جاداً، ولكن هناك الكثير من المشكلات منها مثلاً: اختفاء الورش المسرحية، والنصوص المسرحية التي يتم تنفيذها تخضع فقط لاختيارات المخرج، هل تكفى 30 بروفة، وعشر ليالى عرض لأن يشاهد الجمهور مسرحاً، لابد من أن تمتد فترة العرض لأكثر من عشرة أيام، كذلك لابد من التجول بالعروض وتبادلها بين المحافظات، بهذا فقط أستطيع أن أُشبع الجمهور، وأشبع الفنان أيضاً، فضلاً عن أن مسارح الهيئة ستظل تعمل طوال العام، ومن غير هذا يصبح ما يصرف على العرض إهدارا للمال العام؛ حيث لا يؤدى عرض واحد فى العام إلى إيصال رسالة المسرح إلى الجمهور.. وفى القليوبية كلها يتم تقديم عرض للطفل، وعرض واحد للقومية "دى محافظة مش قرية".

مأساة الأجور

وتساءل خالد جودة (ملحن.. بنها) ما هى الجدوى الحقيقية من وجود الثقافة الجماهيرية.. أين جمهور مسرحها من غير أقارب الممثلين والموظفين.. ما هى خطط الهيئة لجذب الجمهور.. هل الحل هو إلغاء بعض الفرق؟ ما هو الإنجاز فى ذلك؟.. هل هذه هى فلسفة الهيئة؟!.. وأنا أتوجه بهذه الأسئلة للدكتور أحمد نوار.

ثم تحدث خالد جودة عن ضعف أجر الملحن فى المسرح، وقال إنه يحتاج لإعادة نظر.. خاصة بعد خصم الضريبة والتمغة.. دى مأساة!

اللجنة اللى جت من إدارة المسرح لإعادة الهيكلة هدت البيت على دماغى هكذا بدأ حديثه "محمد عطا" من شبين القناطر، وأكمل: أنا بقالى 30 سنة ممثل فى الفرقة.. أروح فين؟. الفرقة مكتملة العناصر حتي العناصر النسائية، ونقدم أفضل العروض.. ومستعدين نعرض فى الشارع.. يبقى ده جزاتنا إننا نتلغى!

حامد غنيم مدير بيت ثقافة بهتيم قال: "أشكر جريدة "مسرحنا" علي اهتمامها بهواة المسرح فى أقاليم مصر.. وأطالبها بمساعدتنا فى أن توفر لنا الهيئة قاعات مناسبة للعروض المسرحية.. كما طالب غنيم إدارة المسرح بإعادة بند (تجهيزات مسرح) للمقايسة الإنتاجية، حتى يستطيع تجهيز المكان المخصص للعروض المسرحية.. كما طالب غنيم بإقامة مهرجان لفرق المسرح.

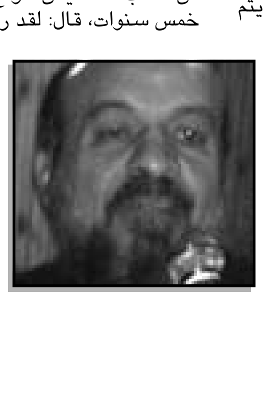
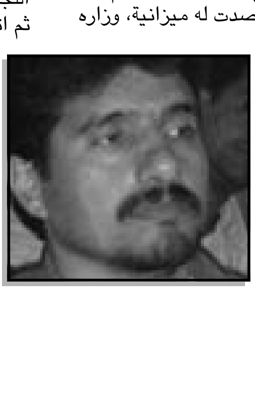
واختتمت الندوة بالمخرج "محمد بحيرى" الذى قال: أتمنى أن يظل مسرح الثقافة الجماهيرية ملكاً للهواة، فليخطط الأكاديميون، ولكن اتركوا العمل للهواة وحدهم.

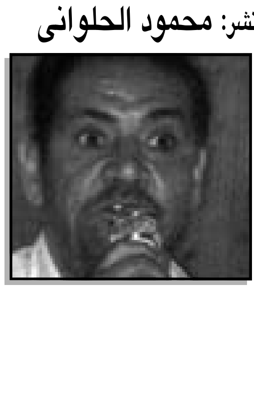
ثم لخص "بحيرى" مطالبه فى عدد من النقاط هى:

– ضرورة الاستفادة من تجربة الإنتاج فى التليفزيون.
– أن يكون هناك إنتاج مشترك بين الهيئة ووزارة الشباب والجامعات.
– ضرورة تنمية الموارد، عن طريق إيجاد رعاة رسميين للعروض من رجال الأعمال والمستثمرين، وتحديد أجور رمزية لدخول الجمهور إلى المسارح.

وبعد ذلك تساءل بحيرى عن مدى منطقية إلغاء الفرق المسرحية التي تعمل بالفعل وتقدم عروضاً ناجحة.. واختتم كلمته بالمطالبة بإعادة تأهيل القائمين على العمل الثقافى فى فروع الثقافة الجماهيرية لأنهم "ما بيعرفوش حاجة عن العمل الثقافى".

أعدها للنشر: محمود الحلوانى

● كان بريشت واحداً من جيل التعبيريين وجيل الداديين ولكنه كان يدرك بحكم تكوينه وطبيعة ثقافته بأنه لابد أن يكون هناك مخرج ولابد أن تكون هناك طريقة لتجاوز هذه الفوضى وهذا العدم، وقد ساعده على ذلك فيما بعد ثقافته وفهمه الواعي للفلسفة المادية.

● بعد عرضها على مسرح «القصبة» فى رام الله تلقت أسرة العرض المسرحى «عرس الدم» للشاعر الأسبانى فيدريكو والمخرج المغربى نجيب غلال دعوة لعرضها ضمن فعاليات مهرجان قرطاج بتونس، المسرحية إعداد جورج إبراهيم وتمثيل وغناء ريم تلحمى.

على الأفانسيه

عصام السيد يخترق الحائط الرابع ليقابل الجمهور:

أريد أن أكون مخرجاً بعيداً عن مراكز السلطة..!

لم أسرق من ميزانيات مسرح التليفزيون ومن لديه الدليل فليحاسبنى..!

اعتاد العمل دائماً كمخرج داخل العلبة! ولكننا هذه المرة استدرجناه إلى الأفانسيه (مقدمة خشبة المسرح) مخترقاً الحائط الرابع الوهمى ليواجه سهام جمهوره بصدره، وحيداً لا يملك سوى أدائه (المهنى طبعاً) ويقوم بالرد على كل الاتهامات.

إنه عصام السيد صاحب المشوار الطويل فى المسرح المصرى كمخرج ومدير للمسرحين الكوميدى والتليفزيون، وحالياً مدير ورشة الإخراج المسرحى فى استديو مركز الإبداع. وفى مهرجان المسرح التجريبى السابق كان العضو المصرى الوحيد بلجنة التحكيم الدولية إلا أن كل ذلك لم يحل بينه وبين الجماهير التى أحاطته بأسئلتها.

بداية تخفت إضاءة المسرح مع تقدم عصام السيد نحو الأفانسيه ليقف فى منتصفه تسقط بقعة ضوء بيضاء عليه ليسأله مشاهد من الصف الأول.

*** كنت أحد أعضاء لجنة تحكيم المهرجان التجريبى الأخير، ما الذى تقدمه المهرجانات بوجه عام والمهرجان التجريبى بصفة خاصة للمسرح المصرى؟**

– عصام : لا أريد أن أقدم نفسى كمنظّر، ولكن لا يوجد مقياس واحد يطبق على كل المهرجانات ، فكل مهرجان له خصوصيته وبالتالى لا يمكن الحكم هكذا على كل المهرجانات، إلا أننى أعتقد بفائدتها للحركة المسرحية.

أما عن مهرجان المسرح التجريبى تحديداً فمن وجهة نظرى أن أهم مميزاته إطلاعنا على أحدث التجارب العالمية، إلا أنه أفرز بعض المخرجين الذين اعتقدوا بأن تقليدهم حرفياً للعروض الأجنبية – الأوربية تحديداً – هو قمة النجاح واندفعوا فى ذلك متناسين خصوصية المسرح المصرى والعربى المتمثلة فى اللغة الحوارية. لأن أوربا – ونتيجة للحرب العالمية الثانية وما صاحبها من دمار – ظهر بها مسرح العبث الذى تضاءل فيه الحوار، ثم تطور مسرح العبث إلى الشكل السائد فى المسرح الأوربى الحالى الذى اقتصر على الحركة فقط ونفى الحوار تماماً. فى حين أن خصوصية العرب هى بلاغة المنطوق ح،تى أن معجزة نبينا هى القرآن، بالتالى نفى الحوار من المسرح المصرى لا يتسق مع فلسفة المجتمع.

*** أحد المشاهدين المعنيين بالنص يسأله: التوأمة بينك وبين لينين الرملى تتيح لنا أن نسألك حول ما يقال عن اقتباسه لبعض نصوصه من كتاب آخرين.**

– عصام: بالفعل هناك توأمة بينى وبين لينين، فبيننا لغة تفاهم مشتركة وثقة متبادلة مما يجعلنا نرتاح حين نعمل سوياً، أما عن اتهام لينين بالأخذ عن غيره فعلى من يقول ذلك أن يثبته.

*** ولم يقتنع المشاهد بالرد فعاد يسأله: إذن فما هى الحدود بين توارد الأفكار وبين السرقات الأدبية؟**

– عصام : هناك فرق كبير بين الاستفادة من فكرة وتطويعها وبين سرقة موضوع كامل، مسرحية أوديب مثلاً كتبت عدة مرات من كتّاب مختلفين بطرق مختلفة، وإذا تحدثنا بمنطق الاتهامات ستكون مسرحية (الناس اللى تحت) مسروقة من مسرحية (الحضيض).

هناك أيضاً طرق مشروعة للاستفادة من أعمال أدبية وتحويلها لمسرحيات مع الإشارة للنص الأصلى وهذا ما فعله لينين فى مسرحية (الحادثة) وكتب على نصها: مأخوذة عن رواية (صائد الفراشات).

*** وعاد المشاهد نفسه يلح فى السؤال: عملك القادم مع لينين (زكى فى الوزارة) يتردد أنه يشبه فى مضمونه فيلم (معالى الوزير)**

– عصام: (غلبت عليه روح السخرية) نعم يشبهه إذا كنا نتحدث عن كون البطل فى العملين وزيرا. أما سوى ذلك فلا يوجد أى شبه وعلى المدعى قراءة النص.

*** وسأله أحد المشاهدين من كبار السن: وماذا عن اتهامك بالمسئولية عن إغلاق مسرح التليفزيون أثناء فترة قيادتك له؟**

– عصام : وهل سرقت من مسرح التليفزيون؟! من يتهمنى بذلك فليأت ويحاسبنى. لقد عملت بمسرح التليفزيون منتدباً رغم أحقيتى فى التعاقد. وفى البداية عملت مع قيادات متعاونة لكنهم ما لبثوا أن تغيروا وجاءت قيادات جديدة ومعها كل المشاكل والمعوقات؛ مما دفعنى للتقدم باستقالتى المسببة لرئيس الاتحاد وقتها حسن حامد.

*** إذن فماذا قدمت خلال فترة رئاستك لمسرح التليفزيون قبل تركه؟**

– عصام: مسرح التليفزيون أثناء رئاستى له كان يقدم سنوياً ثمانية عروض فى سابقة لم تحدث من قبل، منها ثلاث مسرحيات غنائية ومسرحيتان للأطفال وعرض راقص وآخر كوميدى.

*** ونهض مشاهد آخر يسأله: وهل هذا ما قدمته أيضاً فى المسرح الكوميدى؟**

– عصام: لقد قدم المسرح الكوميدى خلال فترة رئاستى له مجموعة من العروض الناجحة نقدياً وجماهيرياً ولكن ما أفخر به هو تحويل المسرح الكوميدى وقتها من مجرد دار عرض إلى مركز ثقافى تقدم فيه ندوات وأمسيات وتنشر من خلاله نصوص ودراسات لم تنشر من قبل.

*** وهل استمر ذلك بعد تركك للمسرح الكوميدى؟**

– عصام: لا أعلم شيئاً عن نشاط المسرح الكوميدى الآن، وبالتالى فلا إجابة لدى.

*** أحد المشاهدين الشبان سأله: وعملك الآن فى استوديو مركز الإبداع هل هو عمل تنفيذى أم فنى؟**

– عصام : هناك سياق عام للورش، فالاستوديو يضم ورشاً متعددة وضع سياقها المخرج الزميل خالد جلال، وأنا مسئول عن ورشة واحدة هى الإخراج ضمن أربع ورش.. الورش الأخرى هى ورش التمثيل والديكور والأزياء، وأضيفت مؤخراً ورشة للإدارة المسرحية.

ورشة الإخراج تدور فى ثلاثة محاور: محور نظرى عن أسس الإخراج، ومحور مشاهدة لعروض مصرية وأجنبية، ومحور تجارب عملية، وكانت أولى تجاربى تقديم مسرحية «العاصفة» من إخراج ستة مخرجين وهناك تجربة أخرى لتقديم «هاملت» من إخراج ثمانية مخرجين. وهذه المحاور الثلاثة أنا مسئول عنها أوجهها وفقاً لرؤيتى فى ضوء اتباعى للسياسة الأساسية للاستوديو.

*** وما مصير الدفعات المتخرجة سنوياً فى المركز؟**

– عصام: المركز ليس جهة إنتاجية وعمله، ينحصر فى تخريج متدربين قادرين على الإبداع فيضعهم بذلك على بداية الطريق، وأعتقد أننا نجحنا فى هذا إلى حد كبير؛ فأول دفعة للإخراج فاز منها ثلاثة مخرجين بجوائز فى المهرجان القومى للمسرح، إضافة إلى إسلام إمام الذى سافر إلى إيطاليا فى بعثة لمدة سنة جائزة له على إبداعه وكل هذا يدل على نجاح الورشة.

*** ولكن بعض الخريجين ممن يفخر الاستوديو بتقديمهم للمرة الأولى سبق لهم العمل كمخرجين وممثلين محترفين مثل هانى عفيفى، ضياء ومحمد، رامى وحيد.. وغيرهم فما رأيك؟**

– المقبولون فى المركز ليسوا من المبتدئين ولكن من الموهوبين لغرض تنمية مهاراتهم، والهدف هو إكساب المخرجين الخبرة اللازمة. وأنا سعيد جداً بالنسبة لعملى فى الورشة لأنى أقوم بالتدريس لمخرجين سيكون لهم تأثير على المسرح المصرى فى المستقبل.

وهنا تناثرت الأسئلة من الصالة حول أمور عامة فسأله أحدهم:

*** من هم أساتذة عصام السيد أم أنك تنتمى للصارخين بكونهم الجيل الذى لا أساتذة له؟**

– عصام: إطلاقاً، أستاذى هو شيخ المخرجين حسن عبد السلام، وأيضا لا أنكر أننى تعلمت من كل الأجيال التى سبقتنى.

وسأله ثانٍ: هل توجد أزمات داخل الواقع المسرحى المصرى؟

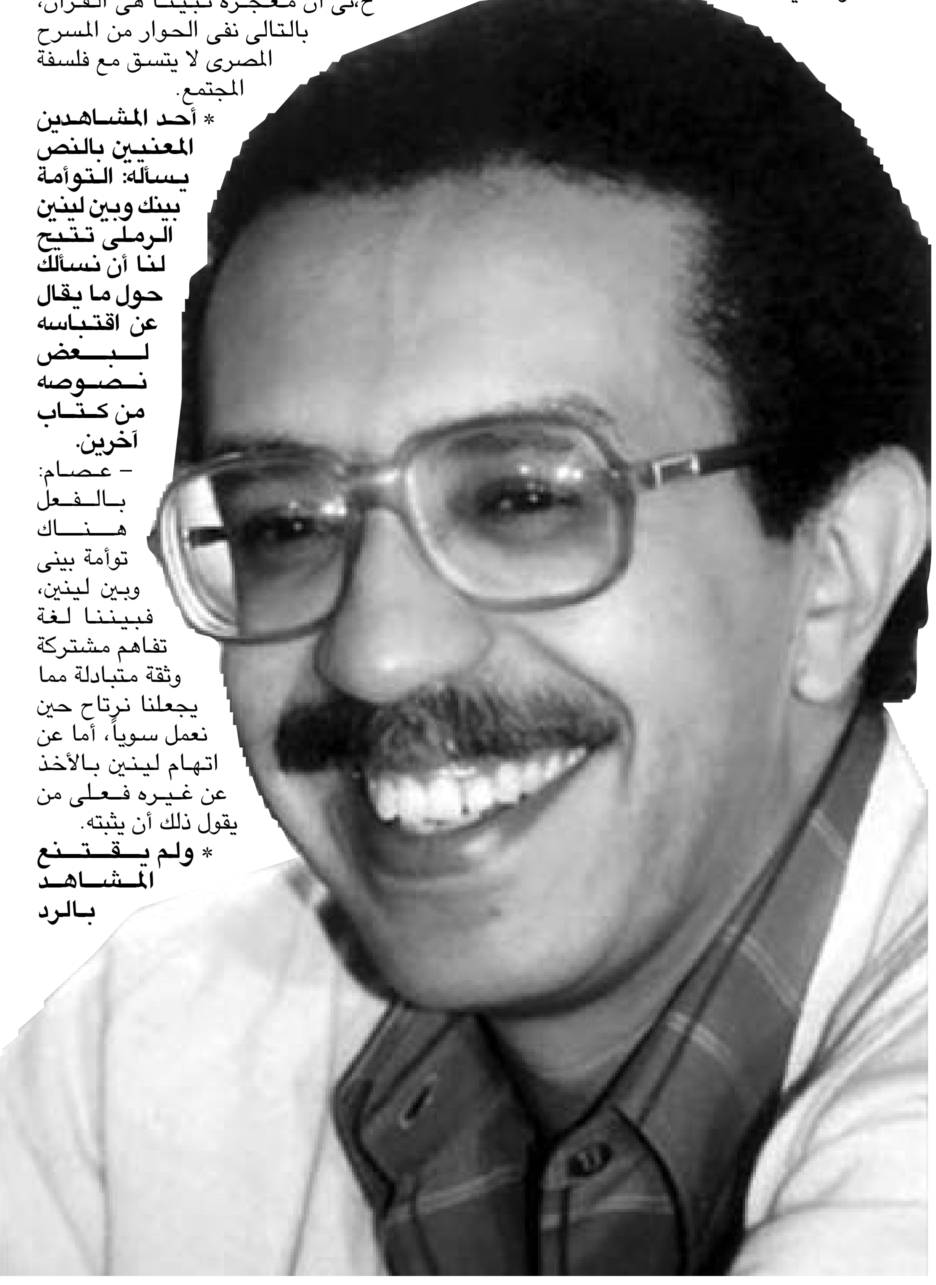
– عصام: صدر كتاب عن المسرح الكوميدى فى فترة رئاستى له تحت عنوان «أزمات المسرح المصرى منذ عام 1910» وكان تجميعا لمقالات نقدية ولكن المدهش أنها الأزمات نفسها الموجودة حالياً! إننا نتحدث عن الأزمات والمشاكل نفسها وذلك منذ مائة عام.

*** بعد تركك لرئاسة مسرح التليفزيون قدمت لمسئوليه نص لينين الرملى فى بيتنا شبح لتقوم بإخراجه فما مصيره الآن؟**

– عصام: تم تأجيله بدون معلومات عن وقت بداية البروفات، فبدأنا (لينين وأنا) التجهيز لمسرحية «زكى فى الوزارة».

*** أخيراً ما أحلامك تجاه المستقبل؟**

– عصام : أريد أن أعود مخرجاً مرة أخرى بعيداً عن مراكز السلطة فأنا قد ترأست المسرح الكوميدى لمدة ست سنوات ومسرح التليفزيون لمدة سنة ونصف السنة، وفى كل تلك السنين لم أخرج أى عمل نهائياً، وحان الوقت أن أعود عصام السيد المخرج إلى جوار تدريس الإخراج فى ورشة استوديو مركز الإبداع.



■ استدرجته للأفانسيه : سلوى عثمان

مسرحنا

السنة الأولى - العدد 20- الاثنين 26 /2007/11



بيروت... طائر الحرب والشجن...

العرض اللبنانى "كم تمنت نانسى..." جلسة حكى عن "ست الدنيا"

ممر طويل يأخذك إليه كائناً خرافياً فتشعر وأنت تسير بطوفان من المشاعر المتناقضة، تشعر فى لحظة بالخوف، وفى أخرى بالشفقة، وفى ثالثة بالسخرية و.. و.. اللحظة الواحدة تتداخل فيها لديك عشرات المشاعر التى يصعب فصلها.. الملصقات على جدران الحوائط تخبرك بأن هناك كثيراً من الأصدقاء قد ماتوا.. فقدوا.. قتلوا.. أياً كانت الصيغة، المهم أنهم فى نهاية الأمر قد تحولوا من بشر يحلمون بعالم أجمل، بشر قادرين على المسير والكلام والحب إلى مجرد صورة على ملصقات وضعت على جدران الحوائط..

تخيل معى هذه الصورة.. شارع.. جثث متناثرة هنا وهناك، بيوت مهدمة، أطفال تصرخ، دخان متصاعد لا تستطيع تحديد مصدره، دماء تغطى كل شىء، وبدون جهد منك تجدها تزكم أنفك.. هذا هو بالضبط جزء من الصورة الكلية التى يرسمها العرض اللبنانى "كم تمنت نانسى لو أن كل ما حدث ما هو إلا كذبة نيسان" الذى كتبه فادى توفيق، وشارك فى كتابته وأخرجه وقام بتجسيد أحد أدواره ربيع مروْة، وربيع مروة يعد أحد أهم مخرجى ومؤلفى وممثلى المسرح اللبنانى وقد قدم عرضه هذا ضمن فعاليات مهرجان "نقاط لقاء" علي مسرح "روابط" بالقاهرة، والعرض من إنتاج مهرجان طوكيو الدولى للفنون، مهرجان الخريف بباريس، أشكال وألوان بيروت، لافيرم دو بويسون، وقد قدم فى أماكن متعددة.

والفكرة التي يقوم عليها العرض بالرغم من بساطتها إلا أنها قادرة على وضعنا فى منطقة الدهشة، فالنص المكتوب، ومن ثم العرض مأخوذ من بحث عن ملصقات الحرب، كانت قد أعدته زينة معاصرى، ولذا فالموضوع الرئيسى لابد وأن يكون الحرب، لكن أية حرب تلك التى سيتكلم عنها العرض، هل هى الحرب الأهلية فى لبنان، أم حرب لبنان مع إسرائيل، أم..؟ لكن صانعي العرض يتخلصون من هذه الحيرة ويتحدثون عن فكرة الحرب نفسها تطبيقاً على لبنان..

فكرة الموت

والفرضية التي انطلق منها العرض هى فرضية الموت، فأبطال العرض الأربعة يقدمون أنفسهم إلينا على أنهم أموات، قد استشهدوا قبلاً فى الحرب ومع توالى الحكى، نكتشف خاصية جديدة فى فرضية الموت هذه، فهم لا يموتون بالرغم من قتلهم، وإنما يعودون للحياة مرّة أخرى ليكملوا مشاويرهم، ثم يموتون مرة ثانية ليعودوا للحياة بعدها، وثالثة، ورابعة.. وهكذا، وعبر هذه الموتات الكثيرة المتتابعة يسردون علينا تاريخ الحرب فى لبنان، يذكرون أصدقاءهم أيضا الذين ماتوا معهم، يرسمون صورة عامة مليئة ومزدحمة بالتفاصيل، صورة لا تنقصها السخرية التى تصل بك فى لحظات كثيرة إلى الضحك، فبالرغم من دموية الموضوع المطروح إلا أن شكل الطرح كوميدى ساخر، وهذه الميتات الكثيرة لا تعبر فى العمل عن شخصيات الشهداء الأربعة أبطال العرض المسرحى فقط، وإنما تمتد إلى ما هو أبعد من ذلك حيث تعبر عن كل شهداء الحرب فى لبنان، وطوال مسيرة الحكى يتطرق العرض لأهوال الحرب الأهلية، وحرب حزب الله مع إسرائيل، والانقسامات والتمزقات الكثيرة بين البلاد العربية.

والشهداء الأربعة أبطال العرض يقدمون لنا عرضهم وهم بأسمائهم الحقيقية "لينا صائغ، حاتم إمام، زياد عنتر، ربيع مروْة"، وعلي ذلك فصور الشهداء الموجودة علي ملصقات الحرب الموجودة خلف ظهورهم هي صورهم الحقيقية، وفكرة الموت والاستشهاد والرجوع مرة أخرى هى دالة علي كم الشهداء ومثيرة للسخرية من سماسرة الحرب.

وظهور الشخصيات الدرامية داخل العرض وهى تطلق علي نفسها الأسماء الحقيقية لصناع العرض دالة هى الأخرى على فكرة الموت بالرغم من الحياة الظاهرة لدى الكثيرين وذلك فى ظل الحرب.



■ إبراهيم الحسينى

مجرد حكى وصور

أربعة ممثلين يجلسون على أربعة كراس، وخلف ظهورهم وفوق الرأس بقليل أربع شاشات عرض، كل منها فى مساحة ملصق كبير من تلك الملصقات العادية "بوسترات"، وهناك أربعة "مايكات" صغيرة تمتد من الخلف إليهم - كما هو موجود فى الصورة المنشورة مع المقال - هذا فقط مع حالة حكى متواصل طوال ساعة ونصف الساعة، لكنهم وعبر هذا الحكى استطاعوا أن يستفزوا مشاعر الجمهور بالسخرية، بالضحك، بالتأمل،... ومن خلف كل هذه الحالات الشعورية يكمن الشجن الذى يدفعك إليه موضوع الحرب نفسه، وحالة الحكى نفسها تتسرب إليك فى هدوء وترسم داخلك صورة ذهنية عن شوارع بيروت، جدران الحوائط والملصقات عليها، أشكال المبانى، أصوات الرصاص، ألوان ملابس الجنود والشهداء،.. هذا بالإضافة إلى تفاصيل أخرى قد لا تستطيع وصفها، لكن هذا لا ينفى وجودها بداخلك..

وطوال مسيرة الحكى يتم عرض ملصقات الحرب من خلال جهاز الفيديو بروجكتور واحدة بعد الأخرى، ملصقات حرب للشهداء، للأحزاب،... بعض هذه الملصقات قديم زمنياً، والبعض الآخر حديث، لحظى، آنى.. إنه تراث من ملصقات الحرب يشعرك فى لحظة أن الحرب كائن خرافي يهيمن بجناحيه على كل شىء.

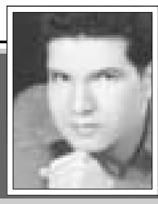
والحكى هنا يتم عبر أربعة مسارات، لكل ممثل / شخصية درامية مسار، ويمكننا التعرف على أربع حكايات منفصلة رغم بعض التداخلات فيما بينهم، وطريق الحكى يمتد بشكل مطرد إلى الأمام، يبدأ بالقدم، ثم يتطور صعوداً إلى أن يصل إلى اللحظة الآنية..

والحكى رغم ما به من سخرية ومرارة إلا أنه يعطى لنا وجهات نظره وآرائه فى كل ما يحدث من حوله، ينطلق من الحيز الضيق لشخصياتهم ليفرد ذلك علي الوطن كله - لبنان - ثم تتسع الدائرة ليشمل الحكى الوطن العربى كله..

وداخل العرض لا يوجد تمثيل بالمعني العلمى المتعارف عليه، فقط - كما قلنا - حالة حكى لا تحدها أطر بعينها غير إطار الحرب، وبالرغم من جلوس الممثلين طوال الوقت إلا أنهم وبحركاتهم الصغيرة والبسيطة، ومن خلال استخدام الصوت فقط، استطاعوا هز مشاعرنا صعوداً وهبوطاً وتقلباً و.. بمستويات شعورية مختلفة، ولا توجد إضاءة أيضاً بالمعنى الذى يمكننا أن نتحدث عنه فقط إنارة ممتدة تقطعها لحظات خفوت تدريجية لتغيير صورة ملصق بصورة جديدة عبر شاشة الفيديو بروجكتور، أو لانتقال الحكى من مستوى شعورى إلى مستوي آخر..

والعرض فى مجمله يرسم صورة ذهنية عن الحرب بأهوالها ومصائبها المختلفة، ولا يقدم لنا حلولاً لكثير من أسئلته التى ألقاها علينا، إنه يكتفى بعرض صوره وأسئلته علينا، ثم يتركنا وقد ارتسمت علي وجوهنا حالة من السخرية والشجن - ربما تستمر معنا طويلاً - ويمضى...

3 دقات



● المخرج أحمد رجب يستعد حاليا لبدء بروفات العرض المسرحى "ما أجملنا" للكاتب محفوظ عبد الرحمن، ويتم تقديمه ضمن خطة مسرح الشباب خلال الموسم القادم، أحمد رجب قدم من إخراجه عدداً من العروض المسرحية المتميزة أهمها "آنا كريستى" الذى شارك ضمن عروض المهرجان القومى للمسرح فى دورته الثانية.



■ الكويت: صفاء البيلى

مسرحنا فى الكويت

«الباحثون عن ..» القضية إنسانية

ولكن الفضاء المسرحى تقليدى.. جدا

ماذا يحدث لو وجدت نفسك مفضلا حال الأموات علي الأحياء؟ وما الذي يمكن أن يدفع الواحد منا لمثل هذه السبل الموغلة في اليأس والقنوط؟ أهو فقدان الثقة في الآخر وعدم القدرة علي إيجاد لغة ما للتواصل؟ أم أنه تفضيل السكون التام عن ضوضاء الحزن والألم؟ أم تراها وسيلة جديدة للبحث عن أشياء باتت مفقودة بفعل تداعيات الزمن المادي المرير، أشياء قد لا توجد عند الأحياء الذين فقدوا أحاسيسهم وتمادوا في تكالبهم علي الحياة فاقدين إنسانيتهم التي تمنحهم لذة الوجود..!

هذا ما يناقشة ببساطة شديدة العرض الإنساني "الباحثون عن .." والذي قدمته فرقة مسرح دور الرعاية الاجتماعية التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية في افتتاح عروض أيام مهرجان مسرح الشباب الذي تنظمه الهيئة العامة للشباب والرياضة لدولة الكويت الشقيقة من خلال إحدي تجارب الشباب الحية في الهواء الطلق؛ في محاولة للاستفادة من المحور الذي تمت إقامة المهرجان تحت شعاره هذا العام وهو : "الفضاء المسرحي البديل" فهل نجح هؤلاء الشباب في تحقيق الغرض من هذه الدورة؟ أم محاولة الاقتراب من هذا المفهوم بشكل عملي؟! هذا ما سنحاول الإجابة عنه..

لماذا داخل المقابر؟

لماذا .. والحدوته التي تمثل صلب الموضوع حية .. إنسانية إلي حد كبير واجتماعية أيضا .. فهي ترصد الكثير من المتغيرات التي طرأت مؤخرا علي الحياة في المجتمع الكويتي حيث حلت المادية محل الأحاسيس النبيلة بفعل سيطرة الهاجس المادي وانشغال الناس بلغة الدينار، وذلك من خلال رجلين كسيرين جريحين هما: أبو أيوب، ومسمار، فكلاهما يلوذ بالمقابر، وكلاهما يبحث عن شيء ينقصه .. أبو أيوب يهرب من عقوق ابنه ليشتكي لرفيقة دربه "أم أيوب" في قبرها ويفضل الحياة إلي جوار قبرها .. و"مسمار" الذي هرب من غطرسة وسوء معاملة زوج أمه الذي أهاج الأولاد عليه فضربوه بالحجارة ووسموه بالمجنون فلاذ بالفرار نحو المقابر ليجد الطعام من الصدقات .. ويجد الحنان في صدر أبي أيوب، ويحدث أن يدخل المقابر لصان ليتقاسما ما سرقاه، لكن مسمار يخيفهما فيهربان تاريكين الغنيمة. في هذه الأثناء يدخل هلال" الصحفي الذي يدفعه فضوله لمعرفة سبب اعتزال هذين الرجلين للناس .. وحينما يرجع اللص فجأة ويكتشف وجود هلال .. يطلب من مسمار وأبي أيوب رد المسروقات إليه وزميله لكنهما يرفضان، فيهددهما بقتل الصحفي .. وبالفعل يقتله .. وأثناء موت هلال يؤكد أبو أيوب له .. أنه فضل أن يترك دنيا الأحياء لأسباب كثيرة منها ما حدث لهلال نفسه.. فهم هنا ربما يجدون الأمان الذي يبحثون عنه في عالم الأحياء ولم يجدوه.

بين النص والعرض..

قادتني الصدفه لقراءة نص هذا العمل .. الذي كتبه "حمود المزيعل" ووجدته يختلف كليةٍ عن العرض الحي .. إذا اختفي العنصر النسائي تماماً وحل محله الذكور .. فقد كان من المفترض أن يعيش مسمار في المقابر مع "أبي أيوب وأم أيوب" اللذين يرعيانه .. ثم استبدل المخرج الصحفي "هلال" بالأخصائية الاجتماعية "جميلة" بالرغم من أن وجود الصوت الأنثوي في العرض كان سيعطي له نكهة خاصة مميزة .. كما أن استبدال مهنة الصحفي بالأخصائية الاجتماعية لم يكن موفقاً إذ إن المنوط به للبحث عن أحوال الناس ومعرفة أسباب التغيرات التي تطرأ علي حيواتهم ليس الصحفي بقدر ما هو الأخصائي الاجتماعي لآن الحياة وسط المقابر في دولة متيسيرة ماديا يجب أن يكون وراوءها سبب ما وإذا كان ولابد أن يظل الصحفي موجودا كان من الأولي تغيير طبيعة الشريحة المجتمعية الموجودة في المقابر ليصير أبو أيوب ومسمار .. مثلا .. كرجلين كبيرين من رجال السياسة هربا إلي المقابر لسبب سياسي ما .. مما يدفع فضول الصحفي للسعي وراء اقتناص أخبارهما لعمل سبق صحفي!!

إنساني .. ولكن !!

بالرغم من إنسانية الموضوع – كما أسلفت – إلا أن العرض اعتراه الكثير من المشاكل التي أضعفت بنيته وأفقدته روح التواصل علي طول الخط مع المتلقي .. حيث وقع الكاتب الشاب تحت وطأة الجمل المجانية والخطاب المباشر دون إجهاد نفسه في خلق لغة انسيابيه تتمتع بجمال الصورة، علي سبيل المثال .. كما كان الإيقاع بطيئا والحوار يدور بسطحية لا عمق فيها مما يؤكد أهمية إقامة ورش تدريبية لهؤلاء الشباب الموهوب لصقل موهبته.. ففي العرض كثيرا ما كانت الفكرة تهرب تحت وطأة السرد السطحي، حتي حينما كانت تسطع لحظة من لحظات الصراع الخافتة، وتومض بين هذا الركام من الركود الدرامي .. يقتلها المؤلف عمداً بتركها والانتقال إلي غيرها من حالات السكوت واللف حول معني واحد أو موقف بعينه .. فأصبح الجمهور كأنما يري مشهدا واحدا .. أو يسير فوق سطح موجه واحدة ساكنة، ولا أقول رتيبة!! وهذا أدي إلي تهدل رقعة العرض وأضعف حبكته أكد علي هذا عدم وجود مبرر درامي حتي تتصاعد الأحداث التي ظلت "محلك سر"!

جغرافية بديلة .. وأخطاء مزعجة

من المفترض أن تكون السينوغرافيا هي البطل الأول في عروض هذا المهرجان .. وفي هذا العرض لم يجهد المخرج نفسه بقدر ما أجهد الجمهور الذي تاه معظمه في محاولة الوصول لمكان العرض "حديقة دور الرعاية الاجتماعية" فقد اختار مكانا نائيا يكاد يقترب من مكان المقابر الفعلية، وكان نتيجة هذا الاختيار أننا لم نبتعد عن مسرح العلبة التقليدي حيث اصطف الجمهور بالطريقة العادية وأمامه مساحة واسعة جدا "فضاء العرض" حاول المخرج شغلها بمفردات عديدة "شواهد القبور" بعض الشجيرات، الأعشاب، وعريش ومنزل" يقطن فيه الرجلان، لكن هذا الفضاء الواسع لم يستغل جيدا حيث لم يستخدم العريش ولم يستخدم المخرج فضاءه لتحريك ممثليه الذين تكدسوا في بؤرة المكان تاركين ما دون ذلك وكأنه ليس تابعًا لمكان العرض.

الإضاءة

لم تكن للإضاءة فائدة في هذا العرض، حيث استخدمت كإنارة فقط، وفي كثير من الأوقات كانت تتحول إلي "بؤرة حمراء" فلم تساعد في إظهار المواقف المختلفة للممثلين وتباين ردود أفعالهم، بل كانت حيادية حتي في أكثر المواقف درامية مثل قتل الصحفي هلال، عراك اللصين" أو حزن أبي أيوب وحكي مسمار عن معاناته"، فلم تساعد في إظهار أية انفعالات وأصبح وجودها مثل عدمه تماما .. حتي إننا في بعض المواقف لم نكن نستطيع أن نتبين الفارق بين ما يحدث ليلا أو نهارا.. !!

وقد أدي هذا إلي بعث الجمود والملل

الممثلون

بالرغم من تلك الملاحظات التي قد تبدو كثيرة إلا أن عنصر الممثلين يعتبر من أكثر العناصر أهمية في هذا العرض، لما يتميزون به موهبة كبيرة مما ينم عن حبهم الشديد للمسرح وبالرغم من أن معظمهم يقف ليمثل لأول مرة إلا أن أداءهم كان مقبولا في ظل ظروف العمل المحيطة .. فقد أدي أسامة البلوش دور مسمار بكل تحولاته وأحزانه وآلامه التي قاساها وأجاد علي الصفار " في دور "السكير" الذي فقد أهدافه ولم يجد مناصًا من الدخول للمقابر بعد اصطدام سيارته بسور المقابر .. "وفاضل القلاف" في دور أبو أيوب بحزنه الدفين وقد أدي الباقون .. أحمد عبد الحميد، علي الموسوي، وعلي شىشقري أدوارهم بحسب إرشادات المخرج الذي أريده أن ينتبه مستقبلا وهو في بداية حياته المسرحية، فليس معني التزامه بمدة العرض "45 دقيقة" هو فقط أن يخلو العمل من المط والتطويل .. لذا عليه إعادة النظر فيه مرة ثانية.





"التاج المسحور" باكورة جيدة لإنتاج فرقة دواره المسرحية

فرقة جديدة للمسرح تقدم فى صمت على مسرح فيصل ندا باكورة أعمالها للأطفال "التاج المسحور" والفرقة كونها المخرج د. عمرو دوراه مع أخرين وتعاون معه نخبة من الفنانين الراسخين وكوكبة من طلبة معهد الفنون المسرحية وهواة المسرح، والفرقة كما علمت لن تختص فقط بمسرح الطفل ولكنها ستقدم كل الألوان.

وقد دفعنى حب المعرفة والتعلم إلى الذهاب صباحاً، وهو ما يعنى الاستيقاظ مبكرا، وهى عادة حميدة تركتها بعد الإحالة للمعاش من الوظيفة الحكومية، والعرض تأليف على أبو سالم وأشعار فؤاد حجاج؛ فماذا يقول؟ الموضوع بسيط وعميق. هناك أرض تدعى أرض النور وغابة هى غابة الفراولة قرر أهلها – من الحيوانات طبعا – أن يسود بينهم السلام والأمن، وكيف يحدث هذا ومنهم أكلة للحوم وأكلة للعشب، والأولون يأكلون ذوات الآخرين .. فكان الحل العبقرى أن يأكل الجميع النبات. وقد كان .. وساد الأمن وعم الرخاء، إلى أن حدث طارئ فى جزيرة الثعالب جعلها تفر بعمرها من الجزيرة، وتتشرد، وجاء كطليعة لهم ثعلب كبير هو "تعلوب" ومعه ثعلب صغير هو "تعاليبو" الذى استعان باللطف والملاينة لتقدمه الزرافة "ظريفة" للأسد ملك أرض النور وتقنعه بأن يستضيفهما .. ولكن تعلوب يقنع الأسد أن تاجاً من الزهور لا يناسبه، ويلبسه تاجا مسحوراً يسيطر على عقل من يلبسه ويجعله تابعا أسيرًا للذى يُتوج به، ويطيع الأسد تعلوب طاعة عمياء، وكان الطلب "الأمر" الأول هو الطعام من اللحم والذى كان طبعا الأرنب أرنوب الذى يرفض ويفر هاربا، وتقع المصيبة كالصاعقة على الجميع : الفيل فلا فيلو والقرد "ميمون" والحمار الوحشى والقطة "قطقوطة"، ويدور الصراع ويفشل الجميع فى الاتفاق على رأى؛ خاصة بعد ما أقنع "تعلوب" الأسد بأنه لو خلع التاج من رأسه سوف يموت على الفور .. فاحتار الجميع : هل يضحون بحياة الملك لكى ينقذوا حياة كل من "أرنوب" و"ميمون" اللذين طردهما الملك خارج أرض النور لعدم طاعتهما الأوامر، وكذلك "فلافيلو"، وهو ما دفع الجميع إلى التصويت والاتفاق فى النهاية على الدفاع عن الوطن والطلب إلى الملك أن يضحى لإنقاذ شعبه ووطنه، وذلك بعد أن احتال الجميع على الثعلبين، وتم حبس أحدهما وطرد الآخر، وتقدم الجميع إلى الأسد بطلبهم وتم خلع التاج من رأس الأسد الذى وافق على التضحية بحياته، ولكنه – ومع الجميع – يكتشف الخدعة حيث يكافئه القدر بالحياة لا الموت.

والقصة ترسى قيمة التضحية والفداء من أجل الوطن، وقيمة الاشتراك فى العمل والتعاون والمساواة وحرية التعبير عن الرأى، وضرورة العدالة فى الحكم .. إلخ .. وقد اختار د. دواره أسلوب المسرحية الغنائية، فتخللت العمل تسع أغنيات لحنها خالد جودة، وكانت الأشعار والموسيقى ملتحمة مع نسيج العرض.

وليست زائدة أو مقحمة، وصمم الإطار المادى للعرض فادى فوكيه فعبر بالدقة والبساطة نفسها عن روح وعالم النص، فكانت تارة خضراء مبهجة وأخرى بنفسجية غامضة وكئيبة عن طريق دوران الشاسيه.

وقد لبس الممثلون المتحركون على المنصة ملابس زاهية الألوان معبرة عن تصميم الفنانة نعيمة عجمى، وأكدتها أقنعة متقنة التنفيذ والتصميم قام بها كوكبة متميزة من طلبة الفنون الجميلة، فأضفت على العرض بهاء ومصداقية تفاعل معها جمهور العرض، ولم يعب الإطار المادى إلا عدم مناسبة الكشك الجانبى للملك فى الحجم حيث ظهرت منه آذان الثعالب، مما أدى إلى تأثير مضاد لمقصد الفنان!!

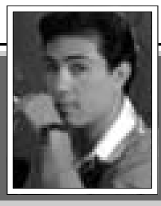
وصمم الاستعراض محمد الفيومى، وكانت الحركة الراقصة والحركة المعبرة عن الانفعال التى قادها المخرج سلسة تكاد تكون عفوية وتلقائية، لكن حسنة العرض الواضحة كانت من الأداء المتقن والرائع لكوكبة الفنانين الكبار الذين قاموا بالأداء الصوتى وهم : سهير المرشدى فى دور "ظريفة"، أحمد ماهر "الأسد"، سمير حسنى "تعلوب"، عادل خلف "تعاليبو"، "القرد" حسن الديب، "القطة قطقوطة" انتصار، ومنير مكرم "الحمار" وعصام عبد الله "أرنوب" وعادل أنور "فلافيلو" .. واستطاع المخرج قيادته لتلك الكوكبة أن يضفى على عرضه سمة الدقة والإحكام والمصداقية، وتضافرت مع أصواتهم الحركة الجيدة لمجموعة الأكاديمية من الممثلين مرتدى الأقنعة الرائعة لطلبة الفنون الجميلة وشعبة العرائس بمسرح العرائس لتقديم عرض بسيط وعميق فى الوقت ذاته..

وعلمت أن هذا العرض باكورة أعمال فرقة عمرو دواره المسرحية الذى استفاد من عمله الطويل فى الثقافة الجماهيرية فى إنتاج عرض جميل وغير مكلف فى زمن التهاب الأسعار؟ إنها إضافة حسنة للحياة المسرحية نأمل أن تتلوها إضافات خاصة وأن عمرو دواره يقدم عرضاً للمدارس دون أن يتقاضى أجراً سوى مصروفات الانتقال.



■ محمد زهدى

● إن الموسيقى فى المسرح الملحمى – كما يقول بريشت – إنما تصور سلوك الإنسان تجاه الآخرين من خلال إظهار تأثر ذلك بالواقع الاجتماعى وإمكانية تغيير هذا السلوك بتغيير الواقع، باعتبار أن الإنسان مرتبط بالواقع الاقتصادى والسياسى.



● لإعادة تقديمها خلال عيد الأضحى القادم يقوم المخرج كمال عطية حالياً بإجراء بروفات مسرحية "الشفرة" التى قدمت منذ عامين على مسرح فيصل ندا من بطولة عبد العزيز مخيون الذى اعتذر وتم إسناد دوره للفنان وجدى العربى، الشفرة تأليف أحمد أبو هيبة، ديكور أحمد عبد العزيز، تمثيل علاء قوقة، خالد عبد السلام، أحمد عبد الهادى، هانى كمال، باسم قناوى، أحمد سراج.

«لير» قبل العرض «لير» بعد العرض



■ د. أبو الحسن سلام



الآن.. بعد إعادة عرض (مأساة الملك لير) أتوقف عند التجربة محللاً أثرها الدرامى والجمالى ارتكازاً على جانب معيارى وآخر بنائى، فالجانب المعيارى متصل بالمشاعر والوجدان بين الممثل والشخصية والرؤية الإخراجية، أما الجانب البنائى فمتصل بالفكر والإدراك بين النص والمخرج من ناحية، و العرض وجمهوره المتغير من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية لها.

وفى المسرح يتجانس المعيارى مع البنائى، حيث تكون مسيرة الفكر من خلف قناع، وحيث يمتطى الفكر براق الإمتاع فى غبشة فجر الإبداع، وبتلك الطريقة يمتعنا، لأنه يجسد حضورين متفاعلين فى حضور واحد (زمانا ومكاناً، شعوراً ووعياً، تأثراً وتأثيراً).

الآن بعد عودة عرض (الملك لير) وعرض (رجل القلعة) يمكننا القول إنه لا شك فى أن فلسفة إنتاج العرضين قد قامت على فهم صحيح من البيت الفنى للمسرح؛ بدءاً من رئيس البيت إلى مدير عام المسرح القومى لدور المسرح فى تنقية الحس والمشاعر، وفى إدراك أهمية عرض مثل (الملك لير)، وعرض مثل (رجل القلعة) فى الكشف عن النوازع البشرية، وتفعيل الأنماط الثقافية، وتجديد الصور المتعددة لتعديل السلوك الإنسانى وابتكار طرق التواصل الاجتماعى والتاريخى، إحساناً للحياة المشتركة وحضاً على تحقيق التوازن بين واقع الناس وأحلامهم.

ولأن الفنون بشكل عام، والمسرح بصفة خاصة، تكشف لنا عن القيم الضرورية لإنقاذ الأرواح وتحضنا على أن نعى هذا الواجب، لذا نسترجع هنا أثر القيم التى ألقى عليها عرض (الملك لير) واجب الوعى بها ودورها فى إنقاذ أرواحنا من عبث السلطة الحمقاء التى اجتاحت عصرنا وسعت فى تفكيك العالم، كما لو كان العالم إقطاعية كبيرة آلت إلى تلك السلطة الغاشمة تحت شعار (الكون فى واحد).

ولا شك أن عرض (الملك لير) يتماس مع الواقع العالمى من حيث الإطار الخارجى لفكرة التسلط الفردى الأحمق الذى يدعى النبل وينتهى بالدمار والخراب والموت.

تبدأ مأساة (الملك لير) بالحماقة وتنتهى بضياع الملك بعد تفكيك المملكة، وموت الجميع بأسلحة التآمر، فالأخ يقتل أخاه، والأخت تقتل أختها، بعد أن شردتا أباهما الذى فكك مملكته وقسمها عليهما فى خطوة حمقاء رفض بريخت بسببها اعتبار المسرحية نفسها (مأساة)، واعتبرها المخرج السينمائى السوفيتى (كوزنتسيف) مأساة شعب سمح لمليكه بتوزيعه على بناته، كما لو كانوا متاعاً ملحقا بالأرض التى قسمها عليهن.

لير بعد العرض (مساءلة المخرج)

لنا أن نتساءل بعد أن توقف العرض وعاد مرة أخرى هل قام على رؤية إخراجية ما تفسر مضامين النص أو تأولها، أو تطمح إلى تفكيك مقولتها على نحو اجتهاد كل من بريخت – مسرحياً – أو كوزنتسيف – سينمائياً – أم أنه اكتفى بترجمة الحدث من النص إلى المنصة دون أن يخطر على باله أن التفكير فى إخراج نص مسرحى كلاسيكى فى عصر التفكيك الذى نعيشه يلزم المخرج بأن يبدأ (مما قبل النص إلى ما بعد المنصة)، ولو كان قد فعل لكان عرضه قد تأسس على عدد من التساؤلات الاستفسارية والاستنكارية، على النحو الذى فعله مخرج عرض (رجل القلعة)، لم نلحظ أن قراءة الفنان أحمد عبد الحليم لنص (لير) قد وقفت عند مكمن مأساة لير هل هى ماثلة فى تضحيته بحالة التوازن الاجتماعى والسياسى العامة فى سبيل توازنه الذاتى؟!. لو كان المخرج قد فعل لجاء عرضه رؤية تفسيرية، ولو كان قد تساءل عما إذا كان قد دار بخلد الملك لير وهو يشرع فى تنفيذ ما عنَّ له الإقدام عليه من تفكيك منظومة حكمه وهو رأس النظام الإقطاعى، إنه بتقسيم المملكة على بناته يهدم نظاماً كان من واجبه حمايته والحفاظ على وحدته وتماسكه، لجاء عرضه رؤية تأويلية أو تفكيكية. لم يكشف لنا العرض عن موقفه من لير؛ هل كان مدفوعاً بحمقه ورعونته، ساذجاً كان أم مختلاً أم هو شخص نبيل؛ على نحو ما كشف لنا عرض (رجل القلعة) عن نبل السيد عمر مكرم ومثاليته المفرطة؛ فقد تشابه فعله مع فعل لير من حيث الإطار الخارجى، إذ تنازل كلاهما عن الحكم والسلطة التنفيذية.. هذا لبناته، وذاك لأجنبى هو محمد على باشا، ونصب نفسه فى الوقت ذاته رأسا لسلطة رقابية على الحاكم الذى فرضه على شعبه.

وماذا رأى مخرج (الملك لير) فى موقف كل من (جونوريل وريجان) من والدهما؛ هل هو موقف نابع من فهم لشئون الحكم أم إدراك لطبيعة والدهما المتقلبة؟ وهل موقف كل من (كنت وبهلول وجلوستر) من لير نابع من عطف أم من صداقة حقيقية.

لا شك فى أن وجود رؤية ما واضحة للمخرج من شأنها أن ترسم خطوط الأداء التمثيلى، بما يتناسب مع طبيعة كل شخصية فى علاقة تفاعلها مع غيرها فى الحدث الدرامى وفى تدرج تعبير كل ممثل عن حالات التحول فى أفعال الشخصية التى يلعبها وفى ردود أفعالها؛ فتدرج ردود أفعال لير على ما تواجهه به بنتاه (جونوريل وريجان) فى إطار اعتراضهما الحاد على احتفاظه بمائة فارس يعيثون فساداً فى القصر الملكى؛ خاصة وأن مائة فارس فى العصور القديمة هى جيش كامل.

جمالية التجسيد

إن فناناً بحجم يحيى الفخرانى لا شك قد توقف تلقائياً فى قراءاته المتعددة للدور الذى أحبه عند محطات شعورية متباينة فى مسيرة تدرج فعل لير بعد حماقة تقسيم مملكته، من حالة الغضب إلى حالة شك فى ابنتيه سرعان ما تصبح يقينا، ومن حالة تهيج وهيام على وجهه دون تبصر إلى استنزال لعنات السماء على بنتيه ومن ندم على ما كان منه مع كورديليا – ابنته الصغرى – إلى مراجعة للنفس مجردة من كل حماية وهى ملقاة فى خلاء الطبيعة التى خرق قوانينها فى حالة الوعى؛ فأصابته بجنون الإدراك الذى أدى إلى محطة الموت كمداً على مقتل ابنته الصغرى الوفية المخلصة، ولذلك جاء أداؤه للدور انطلاقاً من رغبة قوية فى أداء ذلك الدور، ولم تأت إجابة عن أى تساؤل يمكن أن يكون قد طرح فى جلسات تحليل الأدوار (تدريبات المنضدة) التى لم تعتمد بالضرورة على أسلوب التلقين الأدائى وفق طريقة الإخراج التقليدى؛ فالممثل الكبير – وفق «ديدرو» – : «لأنه لا شىء، ولا أحد فإنه يستطيع أن يكون شيئا، ومختلف الشخوص» ذلك «أن الممثل يكون ممثلاً كبيراً أحياناً حينما يستطيع أن يحتفظ بشخصيته ويتشكل مع الشخوص المختلفة، وفى اللحظة التى يكون فيها على وشك أن يذوب فى الإيهام المسرحى، فإن صوته وجسده يتوليان تذكيرنا بأنه يستعصى على المسخ أو التحول الكامل» – حسبما يرى برناردو – وقد استعصى الفنان أشرف عبد الغفور على المسخ فى دور جلوستر.

ولأن الفنان يحيى الفخرانى ممثل كبير ولم يتقولب فى قالب فنى محدد، لذلك يمكنه أن يكون كل شىء، وأن يؤدى مختلف الشخوص فإذا اكتفى بأداء دور (الملك لير) باقتناع ذاتى بأنه عاشق لذلك الدور، وبعيداً عن أية محددات أخرى خاصة بطبيعة رسم النص للدور نفسه جاء أداؤه ممتعاً؛ فعظمة الفنان يحيى الفخرانى هنا نابعة من قدرته على أن يحتفظ بشخصيته ويتشكل مع الشخوص المختلفة؛ فصوته وجسده فى لحظات تتطلب ذوبانهما فى حالات الإيهام المسرحى يستعصيان على المسخ أو التحول. هذا بالإضافة إلى ما له من رصيد الحضور أو القبول والمحبة فى نفوس الجمهور؛ لذلك فهو محبوب فى كل دور يحبه ويؤديه بحب، سواء سكن الدور فيه أم سكن هو فى الدور أم كان الدور مجرد سكن مؤقت. خاصة وأن علاقة جديدة قامت فى عصرنا بين الممثل والمعرفة، فلم يعد الممثل يكتفى بتقديم دوره وعيناه مغمضتان وفكره معطل على الصورة التى قدم بها الدور نفسه بممثلين سابقين. لم يكن الفخرانى إذن الملك لير فى أدائه للملك لير على النحو الذى كان عليه أداء من سبقوه فى محاولة أداء كل منهم لدور الملك لير، لم يكن مجرد ناقل أو مقدم للملك لير بل كان (الملك لير / الفخرانى) إذ لم يكن أداؤه للدور مجرد قضية إحساس بالدور، إنما هو طريقة للمعرفة؛ طريقة لعرض المحصلة المعرفية لخبرته الأدائية، وطور من أطوار تجديده لتلك المعرفة الانتقائية الشاملة مع غربلتها وإتقان عرضها على جمهوره، بما يمتعهم ويتفاعل مع معارفهم ويضيف إليها بقدر ما يكتسب منها، فالفخرانى، فى كل الحالات هو سيد أدواره.

لقد جسد الفخرانى حالة تعلم لير من النكبات التى مر بها ومرت بها المملكة نتيجة فعله غير الواعى، الذى أيقظ وعيه؛ ولكن بعد فوات الأوان؛ لذلك انطبق عليه قول سوفوكليس (تألم.. تعلم). ولقد عبر الفخرانى (بتلقائية) عن رحلة معاناته مع لير انطلاقاً من محطة ألم مشترك وصولاً إلى محطة الكمال المشترك، إذ جسد لنا كمال لير فى تعبيره عن لحظة موته، فرد إلينا كمالنا عبر وعينا بنتائج لا وعى لير. لقد كان الفخرانى سيد دوره إذ دان له الدور بالطاعة، بينما كان دور إدموند هو الذى يدين له الفنان أحمد سلامة بالطاعة، فى الوقت الذى أسلمت فيه الفنانة سلوى محمد على مقود مشاعرها لريجان؛ فمع أن أداء كل من الفخرانى وسلوى محمد على وأحمد سلامة قد اتسم بالطبيعية؛ إلا أن هذه الأدوار الثلاثة (لير – إدموند – ريجان) يحتاج إلى ما هو أكثر من الأداء الطبيعى، يحتاج إلى ما أقره جورج برنارد شو، حيث يقول: «أقر بأن الممثل ينبغى قبل كل شىء آخر أن ينقل للجمهور إحساساً بالإنسانية، وأن يعى أن مهمته هى أن يزود الفكرة بكائن بشرى ذى مصداقية، بسيط، طبيعى، وقادر على أن يتفوه بتلك الفكرة».

جمالية التشخيص

يلعب التشخيص (التمثيل داخل التمثيل) دوراً مهماً فى مسرح شكسبير، وفى عرض (الملك لير) يشخص (كنت) دور صعلوك يدبر لقاء مفتعلاً مع (لير) فى طور صعلكته مع بهلوانه المفكر بعد أن لفظتهما ابنتاه الكبرى والوسطى خارج قلعة (جولستر)، كما يشخص (إدجار) الابن الشرعى لجولستر دور صعلوك مسلوب العقل فى حالة تيه مصطنع فى الصحراء، وبذلك تسرى روح الصعلكة فيما بين (لير) و(إدجار) و(كنت) وكل منهم مرغم على حالة التصعلك تلك، وكل منهم مطرود من رحمة الطبيعة نتيجة فعل طائش وغير محسوب من (لير) نفسه – وإن بدا فى مظهره فعلاً رومانسياً نبيلاً – وفعل مدبر خبيث من (إدموند) الشقيق غير الشرعى لإدجار مع رعونة الأب جولستر نفسه. ولأن التشخيص ينحو دائماً نحو التخليص، لأنه نوع من محاولة تقليد بعض فعل الغير أو تقليد بعض صوته خلال صوت المقلد وحركته؛ لذلك يمكن النظر إلى مدى نجاح الفنان محمد ناجى ممثل دور (دوق كنت) أو إخفاقه فى حالة تخلصه الدرامى من إهاب شخصية (كنت) التى يجسدها دوره الرئيسى، لدخوله فى إهاب شخصيته المصطنعة وكيف تخلص ممثل دور إدجار تخلصاً درامياً من حالة تجسيده لدور (إدجار) ودخوله فى إهاب (توما المسكين) حيث أكد بأدائه أن التظاهر بالجنون هو منتهى العقل؛ فمن حيث المظهر الخارجى (الزى والتنكر) لم يكن محمد ناجى مقنعاً، وليس هذا مأخذاً عليه هو نفسه ولكنه مأخذ على الإخراج، فالأزياء والمكياج الخارجى جزء من رؤية سينوغرافية من صميم عمل المخرج، ومن حيث المظهر الخارجى فى مستواه التشخيصى بالصوت والحركة الجسمية، لم يكن مقنعاً أيضاً، إذ لم أشعر بأنه انتقل من دور (كنت) الفارس القوى النبيل، إلى دور الفارس الصعلوك النبيل؛ ربما لأن الشخصيتين ترتبطان بصفة القوة أو الفتوة والنبل، وقد لا يفرق (لير) فى حالته المتدهورة وذهوله خارج نطاق قوانين الطبيعة بين كنت فى صورته الحقيقية وكنت فى تنكره، لكن الجمهور يجب أن يرى ذلك الفرق فى الدور الآخر من باطن دوره الأساسى.

أما فى حالة ممثل دور إدجار فقد تناسبت هيئته الخارجية مع حالة تشخيصه للدور المصطنع (توما المسكين) فى (الزى والمكياج الخارجى) وفى أدائه الصوتى والحركى.

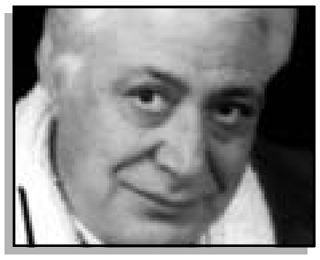
العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل

إن الفنان الحقيقى إما أن يكون قادراً على أن ينقل نفسه لآخرين، وإما أن يكون قادراً على أن ينقل لنفسه معنى أو شعوراً ناشئاً عن المعنى عن طريق بيئة ما، فكما يتفاوت الأداء التمثيلى ما بين ممثل يعتمد على التقدير المحسوب الذى يطبع أداءه بالبرودة؛ وممثل يعتمد على الإثارة والانفعالية التى تطبع أداءه بالسخف، وممثل يوازن أداءه موازنة تجمع بين التفكير المتروى والتحمس الزائد؛ يتفاوت عمل المخرج المسرحى، وعلى الرغم من أن الفكر يكون أسبق من الفعل فى مهنة الإخراج، شأنه شأن مهنة التأليف ومهنة النقد؛ إلاّ أننى أرى الفعل كان أسبق من الفكر فى إخراج رائعة شكسبير – خاصة فى إعادة عرضها – حيث استبدلت (سوسن بدر) ممثلة دور (جونوريل) فى عرضها الأول (بمنال سلامة) فى عرضها الأخير، واستبدلت (ريهام عبد الغفور) ممثلة دور (كورديليا) بمروة عبد المنعم. وعلى الرغم من أن منال سلامة فنانة حقيقية إلاّ أن وجودها شأن وجود مروة بديلة لريهام كان مجرد (سد للذرائع)، فلم تكن منال مقنعة فى دور جونوريل القاسية الشرسة، ولم تكن مروة مقنعة فى دور «كورديليا» البريئة فى تلقائيتها وصفاء روحها؛ فمن دلائل قوة الممثل أن يكون قادراً على تظليل صورة الشخصية التى يلعبها، قادراً على حفر ملامحها على مسار أدائه، وتخليق مصداقية تثبت دعائم اقتناعنا بمضمون ما تقول وما تفعل عبر حالات التلوين الأدائى لإشاعة جو من البهجة أو الألم والاحتفاء الجمالى بصورة متناسقة للشخصية التى يقوم بتجسيدها فى حالة تساوق مع غيرها فى الصورة المسرحية المعروضة، وهنا أقرر بأن الخيال لم يلعب دوراً ذا قيمة تذكر فى سبيل إبداع الصورة المسرحية للعرض عبر مستويات الحدث، ولم يحمل العرض صدى يردد اسم المخرج، ولم يحمل رؤية ما تفصح عن هوية إبداعية ولم يطبع ببصمته.

الزائدة الدرامية فى الصورة المسرحية

لا حياة للمسرح أو للشعر دون بلاغة التكثيف، ولقد غابت بلاغة التكثيف عن عرض (الملك لير)، ويكفى للدلالة على ذلك أن نشير إلى اللوحة الراقصة التى صدر بها المخرج عرضه، وحشا بها فراغات ما بين المشاهد، فكانت أشبه بزائدة تزيينية من باب سد الفُرج، التى عالجها المخرج برقصات لا تعنى شيئاً بالنسبة للنص – من قريب أو من بعيد – ومنها أيضاً بعض الأشعار ذات الطابع المحلى المصرى التى وضعت على لسان ممثل بهلول؛ فبدلاً من الاهتمام بثراء المناظر بما يتناسب مع صورة قصر ملكى أو يوحى بشموخ قلعة أو يوحى بثورة الطبيعة فى محاربتها لشيخ عجوز جنباً إلى جنب مع فلذات كبده، عقابا له على خرقه لقوانينها، اهتم الإخراج بتلك الزوائد واكتفى بإسقاط صورة لسحابة تتحرك عبر جهاز (فيديو بروجكتور) على ستارة رخيصة تتغير أسفلها بعض (التابوريهات)؛ مما بدت معه الصورة مفتقرة إلى الجمالية، عارية عن الخيال الذى كان يجب أن يشكل، إلى جانب العاطفة التى جسدها كبار الممثلين فى هذا العرض، أهم عوامل صنع الصورة الفنية، ولأن ذلك التفاعل بين خيال الصورة وعاطفة الأداء لم يتحقق، لهذا لم يتحقق تأثيره الدرامى والجمالى، ولنا أن نستعير قول رودان : «إن العاطفة التى تؤثر على وجهة نظرى هى التى تغير الطبيعة».

قصة حب



■ عبدالغنى داود

هذه هى المرة الثانية التى تقدم فيها للشاعر التركى المناضل ناظم حكمت (1902 - 1964) الذى قدم له (مسرح الجيب) منذ أربعين عاما مسرحيته «أ.ب» عام 1967 من إخراج نجيب سرور، وتمثيل: أحمد مرعي، وإن كان (البرنامج الثانى) قد قدم له عدداً كبيراً من المسرحيات، وها هو مسرح الغد للعروض التجريبية يقدم له مسرحية «قصة حب» أو «فرهارد وشيرين» التى تقوم على قصة تراثية من الأدب الفارسى والتركى فى الأدب الشرقى القديم، والتى قد تنحدر من «الشاهنامة» للفردوسى والشاعر الفارسى نظامى الكنجوى، والنص ترجمة د. محمد أكمل الدين إحسان، إعداد وإخراج د. هانى مطاوع، وهو العرض الذى يثير عدة تساؤلات حول دور المخرج الذى قام بدور (الدراماتورج) فى هذا النص، حيث قام باختصار بعض المشاهد – التى رأى فيها استطرادا عرضيا يعطل تدفق الحدث الأساسى المركز – حول مثلث الغرام الذى يضم (فرهارد، وشيرين، ومهمنة)، كما أضاف ثلاثة مشاهد للمسرحية لاستكمال المبررات الدرامية لكل الاشتباكات والانقلابات فى أحداث المسرحية، وهى: ما هى الحدود التى يجب أن يتوقف عندها المخرج فى إعداد النص؟، وهل المؤلف بداخل المخرج هانى مطاوع الذى سبق له تأليف مسرحيات «يا مسافر وحدك، وأول همسة، وحكايات فرفورية»، وقام بإعداد مسرحيتى «مدرسة الأزواج»، و«الوهم» هو الذى دفعه إلى الحذف والإضافة؟ أم أن طبيعة النص الفانتازية الأسطورية تحتاج إلى تعديلات لمواكبة أفق التلقى بحكم الضرورة فى العصر الحاضر؟، وما مدى توفيق المخرج فى الحذف والإضافة.. أم تفككت رؤيته كما يتصور البعض؟، وهل وصلت رؤية المخرج المعد بعد الحذف والإضافة والتى قد تكون رؤية شديدة الخصوصية إلى المتفرج؟، وتساؤلات أخرى حول: هل تصلح قاعة مسرح الغد الصغيرة لتقديم نص كبير فى قاعة مثل هذه؟ وهل استطاع المخرج المعد فى هذا السياق أن يفسر شخصية الشبح الغريب؟، وهل كانت صياغات المخرج للمشاهد الحوارية والمواقف الدرامية التى أضافها قد جاءت من النسيج الشعرى الذى صاغ به ناظم حكمت نصه المسرحى؟ وهل حقا خلع المعد المخرج عن شخصية (فرهارد) الفنان، رومانسيته وحلمه، وجعل منه فقط بطلاً قومياً؟، وهل كان حذف المشاهد الغرامية بين فرهارد والأميرة الصغيرة شيرين، قد جعل من قصة الحب الرئيسية التى قام عليها النص قصة غير مبررة بل وملفقة؟ وهل تم تهميش شخصياته على حساب شخصيات ثانوية تم إعطاؤها الأولوية كشخصيات حانة أرزن.. وأيضا شخصيات مشهد الغابة وجبل الحديد فى النهاية؟، وأخيرا هل التزمت مصممة الملابس (نعيمة عمجى) بأزياء عصر أحداث المسرحية الفانتازية الأسطورية أم لا كما يقال رغم أن العصر غير محدد؟ وهل ابتلع الديكور تصميم د. عبد ربه حسن صالة العرض كما تصور البعض؟

وفى ظل التساؤلات نجد أن الحذف الذى أجراه صانع العرض، وهو حوارات الحب ومشاهد الحب بين الثلاثى فرهارد ومهمنة وشيرين، لم تعق رؤية المخرج الذى يبحث عن معنى جديد للتضحية.. لذا بدت إضافاته أكثر أهمية فى مشاهد ثلاثة كى يستكمل المبررات الدرامية لكل الاشتباكات والانقلابات التى أحدثها فى العرض حين جعل الأميرة (مهمنة) تسترد جمالها الذى ضحت به من أجل إنقاذ حياة شقيقتها الصغرى (شيرين) من الموت كشرط من شروط العراف المجهول، كما أنه جعل هذا العراف يظهر فى النهاية لينهى صفقته مع الأميرة الحاكمة (مهمنة) بعد أن اختفى، وأضاف أخيرا موت الأميرة الصغيرة (شيرين) بعد أن تسترد شقيقتها الكبرى جمالها الذى ضحت به من أجل إنقاذ حياة الصغرى، وجعل المعد المخرج من (فرهارد) بطلاً قومياً حين يضحى بحبه لـ(شيرين) من أجل الاستمرار فى ثقب جبل الحديد كى يتدفق الماء إلى أهل المدينة التى تموت عطشاً؛ لأن الماء الذى تشربه يتحول إلى صديد وديدان، وهناك مشهد فانتازى أخير يدور فى غابة جبل الحديد جعل فيه الشجرة تتكلم وتتعاطف مع البشر، وجعل الكرنبة باكية والرمانة ضاحكة، ومعول ومطرقة فرهارد يتكلمان ويتحركان ويخاطبهما ويخاطبانه..

ولنتابع أحداث (العرض) التى تبدأ فى حانة المدينة حيث فرهارد (أيمن الشيوى) وأبوه (حمدى أبو العلا) مع أصدقائهما بما فيهم المتسول الجشع (عبد المنعم رياض) يحتفلون بنجاتهما من قاطع طريق، خضع أخيرا لفن فرهارد الرسام، وفى الحانة يظهر العراف الغريب، وقد أخفى وجهه، إلى أن يأتى المنادى، ليعلن أن الأميرة الصغيرة (شيرين) مريضة، وأن من يستطيع شفاءها له جائزة كبرى، فيذهب العراف (سامى عبد الحليم) الذى يكشف عن وجه مشوه شديد القبح والدمامة إلى القصر، ويشترط على الأميرة الحاكمة مهمنة (إيمان إمام) أن تضحى بجمالها من أجل إنقاذ شقيقتها فتقبل الشرط، ويتم إنقاذ الأميرة شيرين (نهاد سعيد)، ويذهب فرهارد ليبنى «الجوسق» كشرط ثان اشترطه العراف لإنقاذ الأميرة، فتقع شيرين فى غرامه، بينما تخفى الأميرة الحاكمة حبها لفرهارد، لذا تعترض على حب فرهارد وشيرين وتمنعه، فيضطران للهروب من القصر فيطاردهما الوزير (معتز السويفى) الذى يعشق الأميرة مهمنة، وأصابته بصدمة عنيفة عندما وجدها تضحى بجمالها، وعندما يقبض على الهاربين تحكم (مهمنة) على فرهارد بالنفى ليثقب جبل الحديد، وبعد عشر سنوات تعفو عنه، فتذهب إليه (شيرين) كى يستأنفا غرامهما فيرفض فيرهارد لأنه كان قد قرر أن يواصل العمل كى يصل الماء النقى إلى الناس، بعد أن ينجح فى ثقب جبل الحديد، وتأتى (مهمنة) – التى مازالت تحبه – فتفرح بقراره وترفع علم النضال من أجل الشعب بينما تحتضر (شيرين) وتموت بعد أن فقدت حبيبها الذى ضحى بحبها من أجل الناس، ويعود (لمهمنة) جمالها فى ظل عودة العراف.

وقد جاءت تلك الأحداث فى إطار ديكور ذى مقدمة وقرص دائرى فى الوسط، وإن جاء تنفيذهما سيئا – بخلاف الديكور الزخرفى الجيد – حيث دارت معظم حركة الشخصيات، وقد احتوى الديكور ما يقرب من ثلث قاعة العرض – لتنتقل الأحداث بين خمسة مواقع هى: الحانة، والقصر، وقاعة العرش، وحديقة الجوسق، وهضبة جبل الحديد، وفى إطار تكوينات زخرفية ومتسقة مع جو الأحداث الفانتازى، ومراعيا كذلك جغرافية المكان، وفى إطار ملابس مناسبة، تصميم (نعيمة عجمى)، هى خليط من عصور مختلفة – طالما أن القصة أسطورية – لذا تفتح المجال للخيال وللتصور، وبدا التميز فى التصميم فى ملابس الأميرتين مهمنة، وشيرين والتى تعددت طرزها لتصبح خليطا من الأزياء الفارسية والعربية والتركية، ولا ندرى كيف خطر ببال البعض أن تكون ملابس الرجال تشبه ثياب الفلاحين الروس فى عصر الإقطاع، وهو تصور أبعد ما يكون عن خيال صانعى العرض، واستطاع المخرج أن يقدم مختارات موسيقية، بموتيفات معبرة تناسب مناخ الأحداث، لكن جاءت الأغنية فى المشهد الأخير ذات صوت عال، وبدت ملصقة ومقحمة ومصطنعة دون مبرر، كما وفق المخرج فى أن يبسط مشهد تحول الأميرة مهمنة الحاكمة من امرأة جميلة إلى وجه قبيح، من خلال إلقاء العراف الغريب بعباءته عليها ليتم التحول دون تعقيدات فى الإضاءة أو حذلقة فى ألوانها، وبمصاحبة جملة موسيقية مؤثرة..

ونعود إلى التساؤلات الأولى لنجد أن المعد المخرج قد وفق فى حذفه وإضافاته فى النص وقدم عرضا متماسكا قوى البنيان، وللحق فقد تتابعت أحداث العرض بإيقاع نابض يشد الانتباه ويثير الاهتمام والتوقع فى رشاقة ويقظة، وقد جاء نسيج المشاهد المضافة من النسيج الشعرى نفسه الذى صاغ به الشاعر الكبير ناظم حكمت نصه المسرحى، وامتزجت المشاهد المضافة بالنص الأصلى امتزاجا كاملا، حيث أصبح للنص الأصلى نسبة 60٪ من العرض، كما صرح بذلك المعد المخرج، ورغم ذلك جاء العرض متماسكا ذا رؤية واضحة، وكأن المخرج قد استلهم فكر ناظم حكمت الماركسى المناضل الذى يؤمن بديكتاتورية الطبقة العامة واعتمادها على التفسير المادى للتاريخ، لذا جاءت النهاية مباشرة وخطابية زاعقة، عندما تمسك (مهمنة) بالعلم وتهتف من أجل الجموع التى تغنى أغنية جماعية واحدة، رغم أن الخطاب واضح ولا يحتاج إلى مثل هذه اللقطة الصارخة!! خاصة وأن أحداث النص تسير منذ البداية فى نعومة ورقة وفى ظل موضوع خيالى وأحداث أسطورية، حيث يظهر العراف الغريب منذ المشهد الأول، ويتحكم فى الأحداث منذ بدايتها وحتى نهايتها، ويمثل – فى تصورى – ذلك «القضاء الذى لا راد له»، والذى تبدى فى ذلك الأداء الرصين الخاص (لسامى عبد الحليم)، فهو فى تجسيده لهذا الدور يتعامل مع أسلوب فى الأداء يختلف عن أداء بقية الشخصيات، وبدا متميزا فى صمته، وفى أسلوب نطقه للجمل الحوارية، وفى حضوره القادر على خلق الظلال.

ويقوم (أيمن الشيوى) بدور فرهارد، وهو ذلك الممثل الموهوب الذى تتوفر فيه مواصفات الفتى الأول والعاشق، فى حضور مسرحى ووعى بأبعاد الشخصية وقوة فى تجسيدها فى ثقة واقتناع.

أما (إيمان إمام) فى دور «الأميرة مهمنة» فتقوم بدور صعب ومعقد، إذ تتوالى عليها المواقف الدرامية، من تضحية بجمالها كأغلى ما تملكه فتاة جميلة، ومن عشق لفنان شاب أحب شقيقتها الصغرى، تلك التى ضحت من أجل إنقاذها، وحب الوزير لها وصراعها الداخلى بين الحب والواجب، فعبرت ببساطة عن كل هذا التناقض الذى بداخلها، وهو التناقض الذى استطاع (معتز السويفى) أيضا فى تجسيده لشخصية «الوزير» فصور وزيرا عاشقا لا يستطيع أن يبوح بحبه للأميرة (مهمنة)، وموقفه المضطرب ممن أحب عندما تفقد جمالها، وعدم اقتناعه بتضحيتها، وإدراكه لحب مهمنة اليائس لفرهارد، الذى يعشق شيرين، وتمزقه بين مشاعر الحب والغيرة والحقد، قبل وبعد تضحية مهمنة، وفى مقابل هذا التعقيد والتركيب عند (إيمان ومعتز) تبدو شفافية (نهاد سعيد) فى دور «شيرين» ذى الخط الواحد، وهو دور بسيط بدت فيه مهتزة غير راسخة القدم، وعلى العكس أبرز المخضرم (حمدى أبو العلا) إمكانيات أدائية ناضجة فى دور «والد فرهارد»، بما يحمله من حضور ورشاقة وثقة ووعى، ونأتى إلى مفاجأة العرض التمثيلية فى أداء (عبد المنعم رياض) الذى قام بدور «المتسول» المتسلق الذى امتلأ بحيويته المشهد الأول كاملا، وفرض وجوده القوى على كل المشاركين فى هذا المشهد، ثم تأتى بقية الشخصيات التى اختلفت درجات إجادتهم لأدوارهم الصغيرة بداية من (سامية محمود) فى دور «المربية» والتى لم تستطع أن تتخلص من حرف «الكاف» أى القاف، أما شخصيات «حانة أرزن» من الرسامين وصاحب الحانة وغيرهم من شخصيات العرض، فقد تكفل بها مجموعة موهوبة قام كل منهم بأكثر من دور، لذا لم يكن من الممكن لهذا العرض أن يكتمل ويلبس ثوبه القشيب بدون إبداعاتهم، فقد قام (مصطفى حسن) بدورى «بهرام» وشريف، و(محمد حافظ) بثلاثة أدوار هى «المنادى، وحارس الأميرة، والمعول»، و(محمد غزى) بثلاثة أدوار هى: «الرسام، والشجرة، وكبير الأطباء»، و(نادر فرنسيس) فى ثلاثة أدوار أيضا هى: «الرسام، وكبير المنجمين، والمطرقة»، و(شريف كامل) فى دورى «أحد رواد الحانة، والكرنبة الباكية»، و(ناهد أبو السعود) فى دور «الرمانة الضاحكة»، وهو توفيق ونجاح يختلف كثيرا عما أثاره أحد النقاد، بأن الممثلين قد ارتدوا جميعا ثيابا كبيرة جدا على مقاساهم، فأضاعوا الشخصيات التى يمثلونها، وأضاعوا معها أنفسهم، كما يدعى ويؤكد أنهم ليسوا إلا ممثلين هواة قد دمروا الشخصيات المدهشة للعرض على طريقتهم، كما يتصور الناقد!!

إن عرض «قصة حب» للمبدع هانى مطاوع من الأعمال الجادة والرصينة فى مناخ العبث والهزل الذى يعيشه المسرح المصرى هذه السنوات، فهل من «قصة حب» أخرى فى مكان أكثر اتساعا؟.



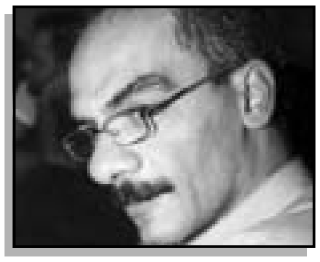
3 طلقات

● لا يخاطب بريشت عقولنا فقط – كما هو مفهوم لدى كثير من النقاد والمسرحيين – فلا يوجد مسرح يخاطب فقط عقولنا ولا يوجد مسرح يمكن أن نتصل به اتصالاً وجدانياً فقط، فهذه مقولة غير دقيقة، فالمسألة نسبية أى إلى أية درجة نتعاطف مع الحدث وإلى أية درجة ننفصل عنه بالتفكير فيه فى الوقت نفسه.

3 دقات



● الممثلة الشابة يارا فاروق تقوم حالياً ببطولة العرض المسرحى "مشعلوا الحرائق" الذى يقدم بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، إنتاج مسرح الشباب، تأليف ماكس فريش، إخراج سامح بسيونى، تمثيل رامى الطنبارى، مروة يوسف، أحمد أبو عميرة، وليد فواز، أحمد نسيم، ديكور وأزياء محمود سامى وموسيقى كريم عرفة.



■ د. أيمن الخشاب

قبل أن يداهمنا «الزهايمر» المسرحى

قراءة فى أوراق مهرجان اسكندراما

إحنا لما بنبقى لـه نبقى عند الناس علامه
والقلوب بتضم ضمه تبقى ليلة اسكندراما

بهذه الكلمات الدافئة التى صاغها المبدع الراحل "مؤمن عبده"، محمولة على الأنغام الشاطئية للفنان "محمد شمس" تبدأ الوقائع السنوية لمهرجان اسكندراما، وهو المهرجان المسرحى الوحيد الخاص بالعاصمة الثقافية لمصر.. ولما كانت ذاكرتنا المسرحية معتلة واحتمالات إصابتنا بـ«الزهايمر» المسرحى أقرب إلينا من حبل الوريد، فقد آثرت أن أوثق أوراق تأسيس وتطور المهرجان بمناسبة انعقاد دورته السادسة هذا العام معتمداً على بعض النشرات التى أصدرها، وعلى رواية مؤسسيه، فضلاً عن معاصرتى للمهرجان منذ تأسيسه.

كانت البداية مع المخرج السكندرى حمدى سالم الذى عرض فكرة تأسيس مهرجان للمسرح المستقل على مجموعة من المهتمين بالمسرح السكندرى، ومنهم: حمدى زيدان، ماهر شريف، أحمد شوقى، وليد جابر، أحمد أبو النصر، عبد الله ضيف.. اجتمعت المجموعة وتناقشت فى جلستها الأولى حول جدوى المهرجان وكيفية تنظيمه. قرر المجتمعون ضرورة وجود تجمع للفرق المستقلة بعيداً عن سيطرة المؤسسات الرسمية.. لم يكن هناك الكثير من الفرق المستقلة بالإسكندرية ولكن كانت هناك بعض الفرق وأهمها: فرقة المسرح الطقسى لرمضان عبد الحفيظ، وفرقة المدينة لأحمد صالح، أما عن المهرجانات السكندرية فلم يكن هناك سوى مهرجان جمعية الشبان المسيحية لمسرحيات الفصل الواحد وهو المهرجان الذى أسسه المخرج والممثل الراحل إيهاب الجندى، والكاتب محمد موسى، بالإضافة إلى كاتب هذه السطور.. بدأ مهرجان "الواى" (هكذا يطلق عليه السكندريون نسبة إلى الحروف الأولى من الاسم الإنجليزى للجمعية) فى نهاية الثمانينيات، وبعد توقفه فى منتصف التسعينيات لم يعد للإسكندرية مهرجان يخصها.. وإذا كانت المجموعة المؤسسة لمهرجان اسكندراما قد اتفقت على أهمية تأسيسه، فقد انتقلوا إلى آليات هذا التأسيس.. كانت مشكلة مكان المهرجان قد حسمت لصالح المركز الثقافى الروسى الذى كان فاتحاً ذراعيه لكل المسرحيين بالإسكندرية، وكان حمدى سالم بمثابة المستشار المسرحى لمدير المركز د. جينادى جاياتشكين .. وبعد حسم مسألة مكان المهرجان بدأ توزيع المهام الخاصة بالدعاية والإعلان، واختيار العروض، وتصميم استمارات الدعوة، وغيرها من المهام على المجموعة المؤسسة التى اختارت حمدى سالم صاحب فكرة المهرجان رئيساً له، وتمت مناقشة مسألة اختيار اسم المهرجان من بين عدة اقتراحات، حيث وافق الجميع على اقتراح حمدى سالم لاسم "اسكندراما"، واختير شهر سبتمبر موعداً سنوياً لانعقاد المهرجان، وهو موعد ملائم لفنانى الإسكندرية خاصة وأنه يأتى بعد انتهاء المهرجان الختامى لنوادى المسرح، وانتهاء مهرجان الإسكندرية؛ السينمائى، وقبل حلول فصل الشتاء حيث يصعب تقديم عروض على المسرح المكشوف بالمركز الثقافى الروسى فى هذا الفصل.

أقيم المهرجان الأول فى سبتمبر 2002، وتخصص فى عروض المونودراما والديودراما، واستمر خلال الفترة من 15 إلى 22 سبتمبر بمشاركة حوالى عشرة عروض، حيث لم تقدم كل العروض المعلن عنها. وبدأ المهرجان بحفل الافتتاح وفيه يتم تكريم بعض من رموز المسرح السكندرى، وهو تقليد حرص عليه المهرجان حتى دورته الأخيرة، وفى نهاية المهرجان تم توزيع جوائز لجنة التحكيم التى تم إلغاؤها ابتداء من الدورة الرابعة.

ومن فعاليات المهرجان إصدار نشرة يومية، إلا أن ضعف الإمكانات المالية حال دون انتظام النشرة، فلم يكن للمهرجان أى رعاة، واعتمد على الجهود الذاتية المتمثلة فى رسم اشتراك للعرض المتسابق قيمته خمسون جنيهاً.

ومن الملاحظ أن اللجنة التنظيمية لم تقتصر على المؤسسين حيث انضم إليهم عدد كبير من فنانى الإسكندرية منهم: هانى السيد ومحمد زغلول ومحمد منصور وزيزى محمود والراحلة سامية جمال، وأسند حفل الافتتاح إلى الملحن محمد شمس والختام إلى زميله وائل السيد.

وفى عام 2003 انعقدت الدورة الثانية فى الفترة من 20 إلى 28 سبتمبر بمشاركة حوالى أربعة وعشرين عرضاً مسرحياً، وأضيفت فعالية جديدة وهى الندوات التى أصبحت لها لجنة خاصة بها بعد أن كانت تعقد بشكل عشوائى فى الدورة الأولى.. أيضاً لم يعد المهرجان مهرجاناً نوعياً متخصصاً فى نوعية خاصة من العروض.. وقد شهدت الدورة الثانية انسحاب بعض المؤسسين وانضمام مجموعة أخرى؛ منهم الراحل مؤمن عبده الذى ساهم بجهد كبير فى تنظيم الدورة الثانية، كما رأس تحرير نشرة الدورة الثالثة التى عقدت فى أكتوبر 2004 وشهدت لأول مرة مشاركة فرق مسرحية من خارج الإسكندرية.

وقبل حلول سبتمبر 2005 كان الجميع منشغلاً بالاستعداد للمهرجان، وفى انتظار انتهاء المهرجان الختامى لنوادى المسرح، وتأتى فاجعة 5 سبتمبر ليقرر فنانو الإسكندرية أن تعقد الدورة الرابعة لمدة يوم واحد يخصص لتأبين فنانى الإسكندرية الراحلين: مؤمن عبده، ياسر ياسين، سامية جمال.

أما الدورة الخامسة فقد شهدت من المعوقات ما جعلها أضعف دورات المهرجان، فقد غاب عنها – وعنا جميعاً – شهداء سبتمبر، كما فقد المهرجان مقر إقامته بعد تغير إدارة المركز الثقافى الروسى، وابتعد جميع المؤسسين عن المشاركة، وتقلص المهرجان فى شخص حمدى سالم الذى شتت ذهنه بمحاولة «تدويل» المهرجان، ودعوة فرق أجنبية، وهى المحاولة التى باءت بالفشل، على أن حمدى استطاع الاتفاق مع راعٍ للمهرجان قدم مكاناً للعرض على أطراف المدينة، ولم يتعاون مع حمدى سوى "عاطف أبو شهبة" وكانت النتيجة الحتمية لكل هذه الظروف : سوء التنظيم، وسوء اختيار العروض، وإلغاء الندوات، فضلاً عن إلغاء التسابق ولجنة التحكيم.. وقد تخصصت هذه الدورة فى فن الحكى، ولعل هذا الاختيار جاء كنتيجة حتمية لظروف المكان التى لم تكن تسمح بغير حكَّاء وحيد، أو مجموعة حكَّائين يسعهم مكان ضيق دون أية إمكانيات على الإطلاق، ولعل الإيجابيات الوحيدة لهذه الدورة تمثلت فقط فى الإبقاء على تقليد تكريم رموز الفن السكندرى، وانتظام النشرة اليومية التى تولى دعمها مالياً أحد الرعاة.

أما عن دورة هذا العام – الدورة السادسة – فقد امتدت فى الفترة من 10 إلى 17 أكتوبر 2007 وهى مثل الدورة السابقة، دورة تخصصية فى فن الحكى، شهدت اهتماماً كبيراً من فنانى الإسكندرية؛ خاصة أنها أقيمت بحديقة أتيليه الإسكندرية بوسط المدينة، كما أنها شهدت مشاركة فنانين لهم خبراتهم الطويلة بالإضافة إلى الشباب الجدد، أيضاً أعادت للمهرجان فعاليات الندوات التى استطاع الكاتب المسرحى "نبيل نور الدين" أن يعبر بها خلال الأمواج المتلاطمة لفنانى الإسكندرية الغاضبين دائماً أما عن عروض المهرجان، فربما نفرد لها مقالاً آخر إذا قدر لنا النجاة من وباء «الزهايمر» المسرحى.



نصوص مسرحية

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 20- الاثنين 26/11/2007



للكاتب الاسكتلندى جيمس.م.بارى

بيتر بان

مسرحية للأطفال حتى سن 16 سنة ذات فصل واحد



■ ترجمة من الإيطالية :

إسلام إمام

هذا النص المترجم عن اللغة الإيطالية هو الذى تم تقديمه عام 2005 فى مسرح Avellino فى جنوب إيطاليا.

(النص هو نص العرض وليس النص ذاته الذى كتبه بارى، حيث إن صناع العرض قاموا باختصارات لعدة مشاهد طويلة من نص بارى الطويل).

جيمس بارى: ولد فى 9 مايو 1860 باسكتلندا، درس الآداب من عام 1878 حتى 1882 فى جامعة إدنبرج، وفى عام 1884 انتقل إلى لندن ليعمل فى الصحافة.

وهناك سرعان ما انشغل بالعمل الأدبى سواء المسرح أو الأدب القصصى، فقام بكتابة العديد من الأعمال منها: موت بيتر 1887، تومى العاطفى 1896، الطائر الأبيض الصغير 1902، بيتر بان 1904، ما يعرفه كل رجل 1908، قبلة سندريلا 1916، عزيزى بروتس 1917، الولد دافيد 1936.

وقدمت مسرحية «بيتر بان» لأول مرة عام 1904 على مسرح دوق يورك بلندن.

مسرحية من فصل واحد

بيتر بان



الشخصيات

1 – بيتر بان.
2 – تريللى (مساعده).
3 – أجينون دارلينج (الأب).
4 – مارى دارلينج (الأم).
5 – وندى (ابنتهما).
6 – جانى (ابنهما).
7 – ميشيل (ابنهما) .
8 – الكابتن أونشينو (ذو الخطاف).
9 – الإسفنج.
10 – رأس الثور (ملك ووالد السوسنة).
11 – السوسنة.
12 – الأطفال المفقودون.
13 – القراصنة.
14 – جنيات البحر.
15 – هنود.

(الستار مغلق)

صوت : الحكاية اللى هيحكيهالكو النهارده مالهاش وقت محدد، حصلت امبارح وكمان هتحصل النهارده، وهتفضل تحصل كل يوم، طول ما فيه أطفال حلوين زيكم ، لكن ليها مكان والمكان هو البيت ذو الأركان فى لندن. هناك كانت عايشة عائلة دارلينج وبيتر بان. وعائلة دارلينج اختارت بيتر بان يعيش وسطهم ناس كتير أوى لأنهم كانوا متأكدين من وجوده أكتر من وجود أى شخص تانى وأولهم السيدة دارلينج.

(يفتح الستار فنجد مرآة صغيرة وثلاث أسرّة صغيرة ونافذة).

مارى : **(تخاطب زوجها)** أجينون، خلّص بسرعة أحسن كده هنوصل متأخرين عن الحفلة.

الصوت : السيدة دارلينج كانت بتعتقد دايما فى وجود بيتر بان جنبها.

أجينون : مارى... مش لاقى الدبابيس الدهب بتاعت القميص بتاعى، مش عارف راحوا فين الظاهر نطوا بره البيت، كده مش هاقدر أروح الحفلة، لو رحت من غير الدبابيس الدهب مش هاقدر أظهر تانى فى المكتب. هاقابلهم بأى وش فى الشغل، أعمل إيه... **(يخبط على رأسه).**

الصوت : الأب أجينون كان راجل حساس جداً **(يظهر الأولاد)** أما دول بقى جانى وميشيل أولاده هو ومارى، الأولاد دول كانوا مقتنعين تماما بوجود بيتر بان، وعشان كده كانوا مخليينه دايما البطل فى كل ألعابهم.

(جانى وميشيل يتبارزان بالسيوف).

جانى : اركع بسرعة يا بيتر بان.

ميشيل : استسلم أنت يا ذا الخطاف.

وندى : لا ، إنت كده بتضرب بالشمال . وده غلط.

جانى : آه. صح. عندك حق.

الصوت : أصل وندى كانت أكبر واحدة فيهم ومش بس كانت متأكدة من وجود بيتر بان دى كانت كمان حافظة كل كبيرة وصغيرة عنه وعن تصرفاته الخرافية الخارقة للعادة.

(جانى وميشيل يستكملان المبارزة).

جانى : استنى عليه يا وغد يا وقح، أنا هاقطعك بسيفى حتت.

ميشيل : أنا اللى هاخليك فتافيت.

جانى : **(يحاول أن يطعنه)** خد

دى، ودى كمان.
ميشيل : قذر ومغرور.
جانى : معايا ما تقدرش تعمل حاجة يا ناموسة.
ميشيل : أنا بطل، ما شوفتش البووت اللى أنا لابسه؟.. بووت فارس.
جانى : إنت قرصان ومتساويش الشراب اللى فى رجلى.
ميشيل : آه... إنت غلطت.
جانى : إنت ما تقدرش تقف قدامى **(يدخل الأب)**.
ميشيل : مساء الخير يا بابا.
جانى : مُلاعب قذر.
الأب (أجينون) : إيه. إزاى تسمح لنفسك.
جانى : آسف. ما بكلمكش انت يا بابا. إحنا بنعمل بيتر بان.
الأب : زى كل يوم... ما حدش شاف الدبابيس الدهب بتاعتى.
ميشيل : لا يا بابا.
جانى : لا يا بابا.
الأب : أمال راحت فين (**يستمر فى البحث**).
جانى : ميشيل.. قوللى الكنز فين ؟
ميشيل : مااعرفش.
جانى : طب الخريطة، الخريطة فين؟
ميشيل : الخريطة... ضاعت.
(تدخل الأم)
الأم : **أجينون**: شهل شوية، خلص بسرعة وإلا هيبقى شكلنا وحش جداً قدام الناس.
وندى : **(تنظر لأمها)** ماما.. شكلك حلو أوى النهارده.
الأم : شكرًا يا حبيبتى.
وندى : إنت كمان يا بابا شكلك حلو أوى.
الأم : وندى.. يللا يا حبيبتى يللا على السرير عشان تناموا؟ الوقت اتأخر، انتوا كمان يللا، ميشيل.. جانى.. نوم.
(الأم تغلق النافذة).
وندى : من فضلك ماما ما تقفليش الشباك، عشان ممكن يرجع.
مارى : هو مين يا حبيبتى؟!.
وندى : خياله.
الأم : خياله؟
وندى : آه.
الأم : آه. صح يا حبيبتى، صح، يللا.. تصبحوا على خير.
(الأب والأم يرتديان المعاطف ويذهبان)
(المشهد الآن نرى فيه الأب والأم من خارج المنزل وراء الشباك).
أجينون (الأب): خيال إيه وخيال مين اللى بتقول عليه؟
الأم : بيتر بان.
الأب : آه العفريت الطيب.
الأم : إنت عارف وندى كل يوم ما بتقدرش تنام...
الأب : طبعاً.. إلا أما تفكر فى بيتر بان.
(تختفى الأم والأب ثم يظهر بيتر بان وتريللى)
بيتر بان : **(ينظر لخيال)** لقيته، لقيته، أستخبى فين منه. أستخبى فين؟
(بيتر بان يحاول مرات عديدة أن يلصق خياله فى الأرض كى لا يتحرك وندى تستيقظ من النوم وتلاحظ وجوده)
وندى : بيتر، أخيراً، كنت متأكدة إنك هاتيجى، إنت عارف انك زى ما الناس بتتخيلك بالظبط، يمكن بس بيتخيلوك أطول شوية **(تضحك)** أنا آسفة، حاولت امسك خيالك واغسله وانضفه بالصابون **(تنظر لخياله فتجده باهتاً قليلاً)** إيه ده شكله اتقطع، هاجيب لك إبرة وفتلة تخيطه، ولا أقولك.. ده شغل الستات، أنا اللى مخيطه، حاجة حلوة أوى وجديدة، الواحد يخيط خيال أو ظل، أنا عرفت على طول إنه خيالك؟ اقعدوا اقعدوا، واقفين ليه.
بيتر بان : بس بقى إيه الرغى ده؟!.
وندى : أنا عارفة إنى بارغى كتير. بابا بيقول كده.
بيتر بان: اسمك إيه؟
وندى : وندى أنجيلا مويدا دارلينج..
بيتر بان : وندى كفايه، أنا سمعتك بتحكى الحواديت والأساطير، لازم أقولك إنك شاطره كتير. عارفة حدوتة الأطفال اللى تاهوا فى الجزيرة المفقودة اللى أصلا مش موجودة.
وندى : أطفال تاهوا فى جزيرة مفقودة وأصلا مش موجودة **(تتخيل)** الله. حاجة حلوة أوى.
بيتر بان : أنا رايح هناك.
وندى : فين؟



بيتر بان : الجزيرة اللى مش موجودة **(يتجه ناحية الشباك)**.

وندى : استنى، خدنى معاك، جزيرة مش موجودة فى الدنيا دى معجزة، حاجة حلوة أوى، أنا مبسوطة أوى، مبسوطة لدرجة إنى عاوزه أبوسك.

(تريللى عندما يسمع كلمة بوسة يتجه إلى وندى)

بيتر بان : بوسة، يعنى إيه؟

(وندى تقترب من بيتر بان لتقبله لكن تريللى يسحبها فى اتجاهه هو، فى الوقت نفسه يستيقظ ميشيل وجانى).

ميشيل : شايف، شايف يا جانى بيتر بان؟.

جانى : معقولة.

ميشيل : هاى بيتر، أعرفك بنفسى أنا ميشيل.

بيتر : ميشيل اسم جميل، مبسوط إنى شوفتك.

جانى : لكن مين ده **(يشير إلى تريللى)**

بيتر بان : ده، ده مقشة.

جانى : إنتم كنتم رايحين فين؟

بيتر بان : للجزيرة المفقودة.

ميشيل : الجزيرة المفقودة.

وندى : آه هو هيودينا.

جانى : عارفها.. اللى فيها الجنيات والهنود والقراصنة، صح؟!.

ميشيل : عاوزين نروح نحارب القراصنة.

بيتر بان : ماشى يا سيدى وهنعمل حرب على القراصنة، لكن اسمعونى كويس.. إحنا دلوقتى لازم نطير بسرعة. بس... انتوا ما بتعرفوش تطيروا؟ طب نعمل ده ازاى يا واد يا بيتر؟ نعمل ده ازاى؟ آه، لقيتها، فكروا فى حاجة حلوة أوى، كل واحد فيكو يفكر فى أحلى حاجة بيحبها، مثلاً فى أكتر هدية مستنيها، ها.. بتفكروا؟

الثلاثة : إم م م م...

بيتر بان : **(يمسك بأيديهم)** يللا نطير. واحد. اتنين. تلاته.. استنوا. ناقصنا حاجة، تريللى.. فين التراب المسحور **(تريللى ينفخ عليهم تراباً ودخاناً)** ودلوقتى ياللا واحد، اتنين، تلاته.

(يغلق الستار)

بيتر بان : لازم يا ولاد نطير أسرع من كده، لازم نوصل الجزيرة بسرعة.

وندى : بيتر. من فضلك، استنى على مهلك. احنا ما نعرفش الطريق.

بيتر بان : الطريق أهوه بعد النجمة التانية اللى على اليمين نحوّد شمال فى يمين هنلاقى صف نجوم نمشى جنبه طوالى. أدينا قربنا نوصل.



ميشيل : أنا تعبت أوى ممكن نقعد نستريح على أى رصيف بتاع أى نجمة من دول.

بيتر بان : احنا متأخرين ماعندناش وقت.

(نسمع أغنية للقراصنة ويفتح الستار فنجدهم جالسين هم وذا الخطاف يلعبون الكوتشينة).

ذو الخطاف : بيتر بان النحس، يا مين يدلنى على الجحر القذر اللى هو مستخبى فيه، لكن هو فين. أنا فتّشت عنه فى كل حتة فى بحيرة جنيات البحر، وفى جزيرة آكلى لحوم البشر فى كل حتة لكن ما لقيتهوش، ممكن يكون مستخبى فى الإقليم الهندى... وجدتها.

(يدخل الإسفنج وبعض القراصنة)

الإسفنج : صباح الخير يا ريس.

ذو الخطاف : إسفنج، عاوزين السوسنة هنا حالا.

الإسفنج : السو... السو... السوسنة؟

ذو الخطاف : أيوه، بنت ملك الهند، هى اللى عارفه أكيد فين بيتر بان.

الإسفنج : بس، بس، هاقولها إيه؟

ذو الخطاف : دور على أى حاجة تقنعها بيها، إسفنج.

الإسفنج : نعم يا ريس.

ذو الخطاف : أنا باأمرك انك تخطف السوسنة من مكانها وتجيبها لحد الصخرة الجمجمة.

الإسفنج : أيوه يا سيدى، بس أنا مش قليل الأدب عشان اخطف بنت صغيرة جميلة.

ذو الخطاف : اخرس، إنت بتتكلم عن الأدب؟ ارعدى يا رعود، انزلى يا صواعق.. وكان فين أدب بيتر بان لما قطع لى إيدى **(يبكى)** إيدى.. آه.. ورماها فى الممر ونزلت عليها النسور خطفتها وكلتها.

الإسفنج : أمرك يا ريس.

(نسمع صوت التمساح الموجود مع الإسفنج)

ذو الخطاف : **(فى خوف)** الحقنى يا إسفنج. خرج التمساح ده بره.

الإسفنج : **(للتمساح)** مش مكسوف. مش عيب، تتاوب قدام الريس.. اطلع بره، اطلع، مش هاديلك حمص بعد كده، ما تعملش اطرش قلت لك اطلع بره.

قرصان 1 : بيتر بان ظهر يا ريس.

ذو الخطاف : فين؟ فين؟

قرصان 2 : على حافة الطريق.

ذو الخطاف : إلى كل الشياطين وبالتحديد إنت **(يشير للإسفنج)** اجتماع مهم.. اجتماع قمة.

الإسفنج : فوراً يا ريس.

(يدخل القراصنة بالمدافع)

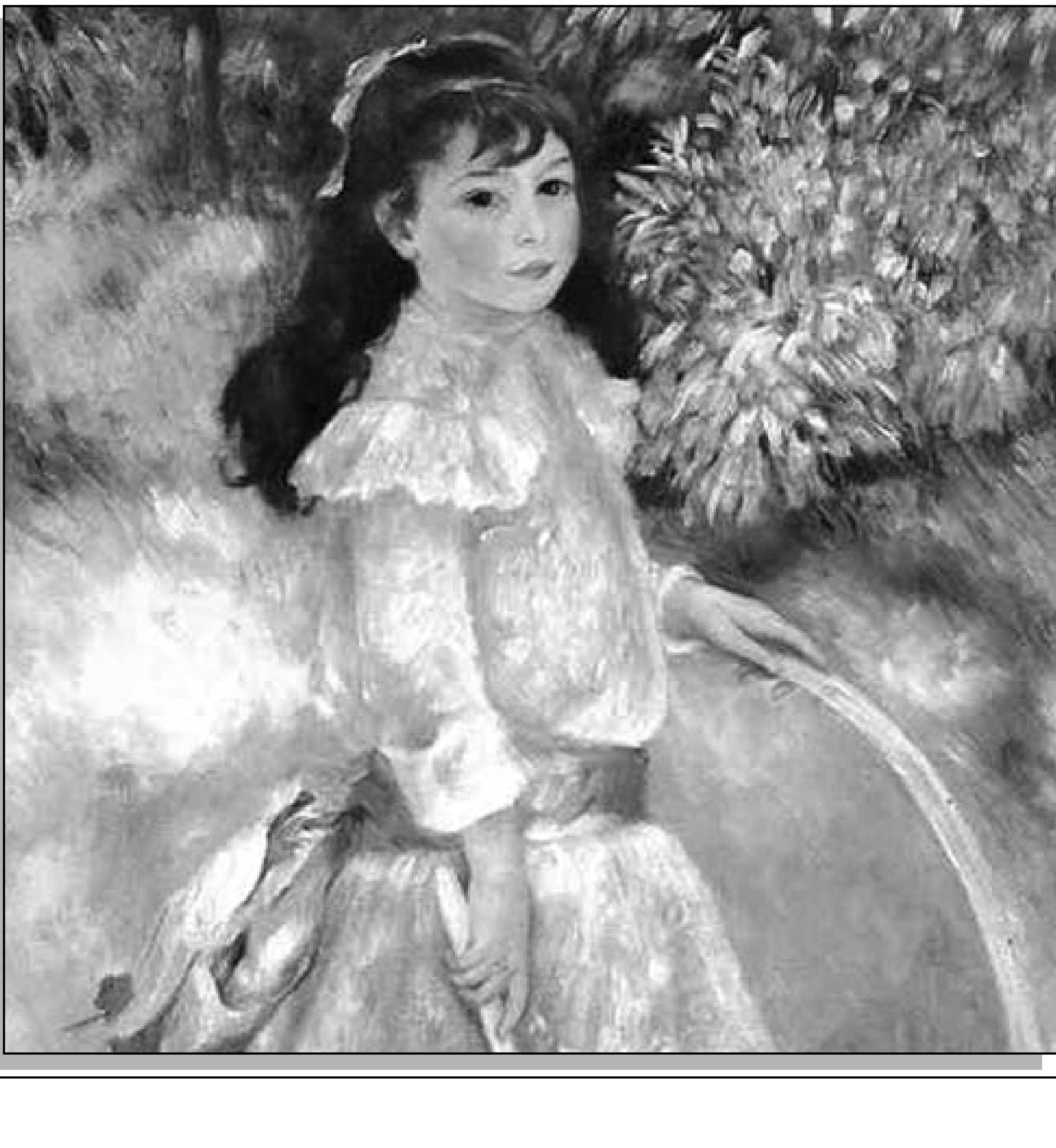
ذو الخطاف : بسرعة، بسرعة، اشحنوا المدافع، من سنين طويلة مستنى اليوم ده، اللحظة دى.

الإسفنج : اشحنوا على درجة 42.

ذو الخطاف : وارفعوا على درجة 75.

الإسفنج : 75 درجة.

ذو الخطاف : 3 درجات مستقيمة.
الإسفنج : 3 درجات مستقيمة.
ذو الخطاف : جاهزين لضرب النار.
الإسفنج : جاهزين.
(صوت قذف مدافع ونار ثم يغلق الستار).
(يفتح الستار فنجد أطفالاً وهنوداً وجنيات والسوسنة)
وندى : الله يا بيتر دى الجزيرة زى ما تخيلتها بالظبط، جانى، ميشيل.. شوفوا جنيات البحر.
جانى : وكمان معسكر الهنود.
ميشيل : وذو الخطاف والقراصنة أهم **(يمثل أنه يطلق عليهم أعيرة نارية).**
بيتر : **(يذهب ومعه الثلاثة للأطفال المفقودين)** أقدم لكم جانى وميشيل ووندى، ووندى هتكون بالنسبة لكم زى الأم تمام لأنه حنينة أوى وكمان هتحكى لكم حواديت حلوة.
الأطفال المفقودون: **(يذهبون لوندى)** ماما. ماما **(تظهر الغيرة على تريللى).**
بيتر : تعالى يا وندى أوريكى الجزيرة كلها.
وندى : وكمان الجنيات.
ميشيل : أنا شخصيًا عاوز أشوف الوحوش.
جانى : وأنا كمان.
بيتر بان : اتفقنا.
(يذهبون للهنود والوحوش ويقابلون رأس الثور).
رأس الثور : **(ينهّق ويصدر أصواتا)** من ورا أقمار كتيرة وبلاد أكتر رأس التور بيحاربكم من زمان، ساعات يكسبكم وساعات يخسر منكم.
الأطفال المفقودون: المرة دى كسبت إنت، أرجوك حررنا.
رأس الثور : مش هاحرركم إنتم عبيدى، لو عاوزينى أحرركم قولولى فين السوسنة بنتى.
الأطفال المفقودون: السوسنة.
جانى : أنا معرفش حاجة عن بنته دى.
ميشيل : أنا عمرى ما شوفتها.
رأس الثور: لو بنتى ما رجعتش قبل الغروب هاأموتكم كلكم، بنتى يا عالم. أنا.. راس التور.. بنتى تتخطف.
(بيتر والأطفال الثلاثة يقتربون من الجنيات).
وندى : الله، شكلهم حلو كده ليه.
جنيّه 1 : ازيك يا بيتر بان.
جنيّه 2 : حمد الله ع السلامة.
جنيّه 3 : **(بدلع)** مبسوطة إنى شوفتك، المرة دى اتأخرت عليَّه.
وندى : بيتر بان.
بيتر : نعم يا وندى.
جنيّه 2 : مين ده اللِى جاى وف قميص الليل مستخَبى؟
(يدخل القراصنة وذو الخطاف والإسفنج ومعهم السوسنة مقيدة).
بيتر : **(بصوت خفيض)** دول رايحين ناحية صخرة الجمجمة، تعالى يا وندى، تعالى.
ذو الخطاف : أخيراً عرفنا نجيبك يا سوسنة، برافو يا إسفنج، برافو، لو قلت لنا فين مستخبى بيتر بان هانرجعك تانى لابوكى، ولو ما قولتيش هانرميكى فى البحر ده.
وندى : يا أشرار.
بيتر : اسكتى، اتفرَّجى واسمعى كويس **(يقوم بصوت مفتعل)** أنا عفريت المياه البحرية.
ذو الخطاف : إيه ده سمعت يا إسفنج؟
الإسفنج : أيوه. أيوه. سمعت دى.. دى.. روح شيطانية.
ذو الخطاف : أنا. أنا هاروح أتأكد وأنت استنى هنا.
بيتر بان : بست، بست، وندى استنى وشوفى **(يقلد صوت ذى الخطاف)** سمعت يا إسفنج.
الإسفنج : سمعت يا ريس **(الإسفنج يفك السوسنة).**
ذو الخطاف : **(يدخل)** بتعمل إيه؟
الإسفنج : انفذ تعليماتك يا ريس.
ذو الخطاف : ها يا أمورة **(للسوسنة)** قررتى إيه؟ هاتقولى على مكان بيتر ولا لأ؟
السوسنة : استحالة أفكر أقولك. استحالة. أبداً، أبداً، أبداً.
(ذو الخطاف يغضب فيخرج).
وندى : بيتر بان رايح فين؟
(بيتر بان يذهب ليبارز ذا الخطاف وتشتد المبارزة فيقع ذو الخطاف على الأرض أمام التمساح).
ذو الخطاف : إلحقونى، إلحقنى يا إسفنج، الحقنى.
(الإسفنج يأخذ ذا الخطاف ويهربا)
بيتر : **(ينقذ السوسنة)** سوسنة.
السوسنة : فكنى يا بيتر، إنقذنى، الحقنى يا بيتر.
(بيتر يفكها).
بيتر : **(لرأس الثور)** اتفضل يا راس التور خلصت لك بنتك ورجعتها لك أهه.
رأس الثور : **(يصدر أصوات نباح ونهيق كثيرة).**
وندى : هو بيقول إيه؟
جانى : بيعبر عن مشاعره.
وندى : أيوه بس بيقول إيه؟
ميشيل : بيقول لبيتر بان ميرسى، ميرسى كتير يا بطل، خلصت بنتى وحميتها من الوحوش، وخليتنى سعيد، سعيد جداً جداً جداً، أنا هاخليك يا بيتر بان كبير، كبير أوى هانخليك ملك
(يضع التاج على رأس بيتر)
إنت من اليوم النسر الشاب.
الجميع : يحيا النسر الشاب، يحيا الشاب البطل.
(الهنديات يقمن برقصة استعراضية كبيرة فرحا بعودة السوسنة ثم تغلق الستار).
الصوت : لكن فى خلال وقت قليل القراصنة وذو الخطاف خطفوا تريللى التابع بتاع بيتر بان وحطوه على السفينة وطلعوا على البحر.
(تفتح الستار فنجد تريللى والقراصنة وذا الخطاف فى السفينة).
ذو الخطاف : **(يضحك)** أيوه كده أحسن حاجة عملناه، اسمعونى كويس دلوقتى بيتر بان حيعرف





ييجى بسرعة عشان ينقذه، ودى تبقى فرصتنا علشان نخلّص على بيتر بان (**تريللى يبكى**) إنت بتعيط، طب نعمل إيه عشان ما تعيّطش، نجيب لك وندى (**تريللى يبتسم**) حاضر من عنيه الاتنين.
الإسفنج : نخطف وندى كمان.
ذو الخطاف : أيوه.
الإسفنج : بس أنا ما عنديش عنوانها يا ريس.
ذو الخطاف : عندك حق، يبقى مش هانقدر نجيبها.
(**تريللى يشير إلى أنه يعرف الطريق ويشير بإشارات**) آه فهمت، كده عرفت الطريق، حركوا الدفة 40 درجة غرب فى اتجاه الفتح الأعور، ضحكنا عليه وعرفنا مكانها.
الإسفنج : الفتح الأعور يا ريس.
ذو الخطاف : أيوه وهانمشى فى نهر الطبيخ، وبعدين ناخد شمال، شمال اطلع قدّام، أهه شجرة المشنقة، من هنا نقدر ندخل مخبأهم.
الصوت : إيه العمل دلوقتى، ذو الخطاف رايح يخطف وندى واخواتها إيه العمل؟ مش عارفين نعمل إيه؟
ذو الخطاف : (**يتحدث من الخارج**) يمكن يكونوا هنا.
(**نسمع وندى وأخواتها يصرخون من الداخل، ثم يظهر الجميع فى المشهد..**) ها ودلوقتى كلنا مع بعض تختاروا إيه يا ولاد يا حلوين الموت ولا النجاة؟
وندى : مستر ذو الخطاف، اسمح لى احنا مش هانكون أبداً منكم.
ذو الخطاف : هاتوها بسرعة.
وندى : الوداع يا ميشيل، الوداع يا جانى.
قرصان 1 : نعلقها بالحبل ده ونرميها.
ذو الخطاف : ارموها بسرعة.
قرصان 2 : دى مابتصرخش يا معلم.
قرصان 3 : ولا حتى بتعيط.
قرصان 4 : دى مش هامها الموت.
ذو الخطاف : ارموها وخلّصونى وشوفوا مين عليه الدور بعدها.
بيتر بان : (**يظهر فجأة**) إنت اللى عليك الدور، هاخلّص عليك وارميك للبحر عشان السمك ياكلك.
(**الأطفال تهلل وتفرح بظهور بيتر بان**).
ذو الخطاف : إنت طلعت لى منين يا وغد.
بيتر بان : أنا هابارزك فارس لفارس بإيد واحدة، وإيدى التانية هاربطها ورا ضهرى عشان ابقى زيك بإيد واحدة.
ذو الخطاف : بجد، أعتبر ده وعد؟.
بيتر بان : أنا عمرى ما ارجع فى كلامى.
(**تبدأ المبارزة فيتجمع الأطفال فى اليمين والقراصنة فى الشمال، ثم يقع ذو الخطاف على الأرض وبيتر بان يضع سيفه فى صدر ذى الخطاف**).
ذو الخطاف : لا. لا. أرجوك. أستسمحك ما تموتنيش.
بيتر بان : بشرط. تقول. أنا سمكة.
ذو الخطاف : (**باستحياء**) أنا سمكة.
بيتر بان : سمكة بلطى.
ذو الخطاف : سمكة بلطى.
بيتر بان : بصوت عالى.
ذو الخطاف : أنا سمكة بلطى وقاروص ومرجان.
(**بيتر بان يتركة ويذهب للأطفال الذين يهللون فرحاً بالانتصار بينما ذو الخطاف يبكى حزناً**).
وندى : برافو، بيتر، برافو.
بيتر : يللا بينا.
وندى : ممكن أسألك رايحين على فين؟
بيتر : على لندن ، ع البيت.
وندى : جانى. ميشيل، هنروح ع البيت.
بيتر بان : وليتم الآن الإقلاع والطيران، تريللى !
(**تريللى ينفخ التراب والدخان ويغلق الستار**).
(**يفتح الستار فنجد المنظر الأول وهو منزل العائلة**).
(**الأب والأم قادمان من الخارج نراهما عبر الشباك**).
الأم : الساعة كام دلوقتى، شكلنا اتأخرنا أوى على الأولاد.
الأب : فعلا الوقت اتأخر أوى يا حبيبتى.
(**ينظران من الشباك فيجدان وندى جالسة**).
الأم : إيه اللى مقعدك هنا يا حبيبتى؟
وندى : أصل احنا لسه راجعين.
الأم : راجعين..؟ منين؟
وندى : من الجزيرة المفقودة، عارفة يا ماما كان يوم معجزة، مش ممكن تصدقى، شوفنا الجنيات والهنود والسوسنة والقراصنة، كل حاجة شوفناها مع بيتر بان.
الأم : بيتر بان.
وندى : آه.. واتخطفنا وكانوا هيرمونا فى البحر.
الأب : اتخطفتوا.
وندى : آه يا بابا، بس بيتر بان خلصنا منهم وطار بينا فوق البحر والسحاب وجابنا هنا.
الأب : أنا داخل انام.
وندى : ماما شوفى السما حلوة ازاى.
الأم : (**للأب**) خدنى معاك.
الأب : عارفه أنا حاسس إنى عملت الموضوع ده قبل كده فعلاً. بس زمان، اتخطفت وكانوا هيرمونى فى البحر بس بقى بيتر بان....
(ستار)

القليوبية فرقة «إقليمية» بالاسم «قومية» فى المستوى

فى أول أبريل 1967 بدأت فرقة القليوبية المسرحية عملها بتقديم مسرحية (الأراجوز) التى كتبها عبد الرحمن شوقى وأخرجها كمال عيد، وكان العمل الأول للفرقة الوليدة هو أيضاً أول عمل للمؤلف المسرحى (عبد الرحمن شوقى) الذى استقبله النقاد بشىء من الاهتمام المبالغ، وعاملوه على نحو ما يعامل كتاب الصف الأول الذين تمرسوا بالكتابة المسرحية لسنوات طويلة... وقد أكد ذلك محمد بركات فى مقاله (بمجلة المسرح عدد 40 سنة 1976) كما أكد على أن الإخراج كان موازياً تماماً للنص، كما بذل المخرج كمال عيد جهدا مضاعفا... أولاً فى تكوين وإعداد الفرقة، وثانيا فى إخراج المسرحية... ولم تكن مهمته فى أيهما بأقل من الأخرى.

ففى عام 1966 وباهتمام من أحمد حمروش، والدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح... أرسلت المؤسسة كمال عيد للإشراف على إنشاء أول فرقة رسمية بمحافظة القليوبية، ويكون مقرها (مدينة بنها) وكان من الطبيعى أن يقابل الرجل الأول بالمحافظة (كمال أبو الفتوح) المحافظ الذى رحب بالفكرة وتم الإعلان عن تكوين الفرقة وتم اختيار أعضاء الفرقة من قبل لجنة تضم بين أعضائها (كمال يس، كمال عيد) مكونة من 30 عضوا، وصدر قرار المحافظ فى 1966/11/30 بإنشاء الفرقة وتشكيل لجنة مركزية للفنون المسرحية بدائرة المحافظة واعتماد إعانة تأسيسية قدرها 1000 جنيه مصرى لتمارس نشاطها، وجرت التدريبات (على خشبة قاعة الاجتماعات بالمحافظة لانشغال مسرح الثقافة بالعروض اليومية للسينما).

ثم نأتى إلى عرض شكَّل أهمية كبيرة بالنسبة للفرقة.. حيث قوبل باحتفال جماهيرى كبير، واحتفاء من النقاد والمهتمين بحركة مسرح الأقاليم؛ حيث تكمن قيمته فى أنه عمل شبه مكتمل على مستوى المحليات.. فالمؤلفان اللذان كتبا مسرحية (السلعوة) هما (على عبد المنعم، ومحمود السبكى)، ومساعد المخرج مع مهندس الديكور (سالم عطية) وجميع الفنانين والفنيين والإداريين من أبناء محافظة القليوبية ماعدا المخرج وحده (سمير العصفورى) الذى استطاع بعرض "السلعوة" أن يقدم لنا اثنين من مؤلفى مسرح الأقاليم.. فـ"السلعوة" كما كتباها تقدم صورة للصراع الطبقى الذى مازالت القرية المصرية تعانى منه حتى الآن.. ونتابع مع جمهور القليوبية ونقاد ومثقفى مصر وبحضور د. ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام، آنذاك، الذى كان يحضر افتتاح عروض المسرح فى مواقعها... نتابع ثالث أعمال الفرقة (مسرحية القفل) للمؤلفين نفسيهما، والمخرج نفسه والفرقة بكامل طاقمها.. وكان العرض نموذجاً مشرفاً لما يجب أن يكون عليه العمل المسرحى فى الأقاليم ، والنص يقدم صورة كاريكاتورية ممعنة فى السخرية ليوم من أيام العمل الحكومى، المتصل بمصالح الناس... إنها مشكلة الروتين والجهاز الإدارى والبيروقراطية.. وهنا تدين النظام نفسه ولا تدين الموظفين تدين نظام العمل لا العاملين.. من خلال كلمة واضحة وصريحة.. يمكن أن تصل ببساطة للناس... وقد فازت الفرقة بهذا العرض بالجائزة الأولى فى مهرجان الأقاليم للعام نفسه .. أما البطل الحقيقى الذى وصل بها إلى الجائزة الأولى فهو مؤلف العرض المسرحى، المخرج سمير العصفورى.

ثم يخرج علينا عرض جديد من عروض الفرقة التى تصنع العمل المسرحى فى ورشتها المسرحية من أول خطواته حتى لحظة ظهوره على المسرح بعد تجميع كل عناصر الإنتاج.. لتشكل فرقة متجانسة تقدم لنا النموذج لما يجب أن تكون عليه الفرق فى المحافظات، هذا العرض هو ثالث أعمال الورشة (اللى خد حاجة يرجَّعها) للمؤلفين والفرقة أنفسهم... ومصمم الديكور نفسه سالم عطية الذى قدم ديكوراً جميلاً موحياً يؤكد وعيه الكامل بأهمية توظيف الديكور وتجانسه تجانسا كاملا مع الملابس والإضاءة. أما الإخراج فكان لعلى الغندور... يليه عرض (بدلة دهب) من إخراج ممدوح طنطاوى، وكان قد تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية، ولم يمض عليه أكثر من عامين متدفقاً بالحماس والوعى، ولكنه جنح بالنص والممثلين (يحيى توفيق، محمد الدقن، محمود السبكى، السيد الحملاوى، عائشة إبراهيم، السيد الباجورى، محسن غانم) إلى المدرسة المدبولية بخلاف ما يصيب الكثير من الشخصيات بالرمز، لهذا تاه المضمون ولم يصل بالقدر الكافى، ولذلك خرجت الفرقة بالعرض من التصفية الأولى لمسابقة وجه بحرى المقامة بكفر الشيخ ضمن المهرجان الرابع.. خرجت رغم نجاح العرض جماهيريا، ورغم أن الكثير من النقاد يعتبر الفرقة نموذجاً لما يجب أن تكون عليه فرق الأقاليم ومع هذا نقرأ لفؤاد دواره ضمن مقاله بمجلة الإذاعة والتليفزيون بتاريخ) 1971/1/16 «غير أن الحرص على نجاح العروض المسرحية فى الأقاليم، ينبغى ألا يدفعنا إلى أن ننقل إليها عدوى أسوأ أمراض مسرح القاهرة المتمثلة فى (مط) النص بالأداء الفكاهى المتخاذل والحركات (المدبولية) المسفة.. مما تجسد بصفة خاصة فى مسرحية (بدلة دهب) لعلى عبد المنعم ومحمود السبكى، وإخراج ممدوح طنطاوى...».

بعد تقديم هذا العدد من الأعمال قام قصر الثقافة بتكوين فرقة ثانية سميت (فرقة بنها المسرحية) ووجود هذه الفرقة كان نتيجة التشاحن على تبعية فرقة القليوبية للمحافظة أو الثقافة الجماهيرية، وتم تكليف المخرج (عبد الغفار عودة) بإخراج أول مسرحية لها بعنوان (آه يا بلد) تأليف وحيد حامد، وفازت هذه الفرقة الناشئة بالجائزة الأولى فى المهرجان، حيث قدمت نموذجاً طيباً وملائما للعمل المسرحى بالأقاليم.. كما أكد وحيد حامد فى أول عمل مسرحى له مكانته كمؤلف يعرف ما يريد قوله من خلال قدرته على إدارة الحوار، حيث أخذ عن النص الروسى (المفتش العام) لجوجول، الفكرة فقط وأعاد خلقها بما يناسب القرية المصرية والفلاح المصرى ليعرض مشاكله اليومية، وساعد «عبد الغفار عودة» على توصيله للجمهور بلا تعقيد ولا تكليف، ويقول فؤاد دواره ضمن مقاله الذى أشرنا إليه سابقا: «.... أخرج عبد الغفار عودة "آه يا بلد" لفرقة بنها فتفوق هذه المرة على رشدى سلام الذى أخرجها لشبين الكوم تفوقا غير كبير...» ثم يواصل مقاله... «آه يا بلد، كل شىء تمام، مع المسرحيات الأخرى.. تدور كلها فى القرية وتصور سوء أحوال الفلاح وتطالب بإنصافه من ظالميه... إنها مسرحيات البحث عن العدالة فى الأقاليم، كما أسميتها فى عنوان المقال.. وتشترك معها فى هذا الهدف "ولدنا من جديد" على مستوى القضية الفلسطينية و(الليلة نضحك، وبدلة ذهب) كل بطريقتها ....».

ويعود سمير العصفورى (الأب الروحى) لهذه الفرقة التى صارت خلال فترة قصيرة تستطيع أن تقف نداً لفرق القاهرة المحترفة بما فيها مسرحنا القومى... ونشاهد لها مسرحية (صندوق الدنيا) من إعداده وإخراجه، كما يقدم (يسرى الجندى) مؤلفاً مسرحياً فى (قمر 14) ليزيد عدد المؤلفين الذين قدمتهم الفرقة للساحة المسرحية وأغلبهم لأول مرة، واستمروا فى إثراء الحركة المسرحية سواء فى الأقاليم أو العاصمة، وكذلك المسرح المصرى بشكل عام، واستمر العمل بالفرقة بداية من 1971 بشكل مختلف بعض الشىء؛ حيث كانت تقدم عملاً واحداً فى العام ولم تقدم مواسم مسرحية، وقد انفرد بتقديم وإخراج هذه الأعمال لأكثر من 20 عاماً مخرج واحد من أبناء القليوبية تتلمذ على يد المخرج سمير العصفورى وعمل معه مساعداً وانصهر فى أتون المسرح ضمن أول ورشة أقيمت بالأقاليم... هذا المخرج (السيد الباجورى) اهتم بتثقيف نفسه مسرحيا علما بأنه مهندس زراعى ويقول عنه أحمد عبد الحميد فى مقال منشور بمجلة السينما والمسرح (يوليو 78) أن مسرحية (شفيقة ومتولى) تعتبر أنضج النماذج وأفضلها فى مجال الإخراج.. وذلك لأن فيها رؤية فنان أعاد صياغة النص المسرحى المتواضع برؤية جديدة عميقة وأثرته.. والمخرج السيد الباجورى له تجارب ناجحة سابقة فى مجال المسرح الشامل أبرزها (سهرة فى بار الأحلام) التى فازت أيضا فى مهرجان 1975 بالمركز الأول...!.. وفى تقديرى الشخصى أن هذا العرض (شفيقة ومتولى) هو أفضل عروض المسرح المصرى عن عام 1977 على المستويين القومى والإقليمى..

ومع هذا فإن استمراره فى الإخراج للفرقة نفسها لأكثر من عشرين عاماً كان ذا تأثير سلبى على عناصرها حيث لم تشاهد أو تتعامل بأسلوب فنى مختلف بعض الشىء إلا من خلال عرض مسرحية من تأليف سمير عبد الباقى وإخراج ماهر عبد الحميد عام 1985 وكذلك عام 1989 عندما قدم رءوف الأسيوطى للفرقة مسرحية (الثأر ورحلة العذاب) لأبى العلا السلامونى.

وفى عام 1992 كانت سعادتى لا حدود لها عندما كلفت بالعمل مع فرقة القليوبية والذى تحول اسمها إلى الفرقة القومية حسب التنظيمات واللوائح والتسميات التى وضعتها إدارة المسرح.. واخترت نص (رحلة خارج السور) من تأليف دكتور رشاد رشدى، وكنت أتمنى أن أحقق فكرة الاحتفال بالذكرى العاشرة لوفاته بتقديم العرض بمصاحبة برنامج لعمل ندوات ودراسات فى احتفال يليق بكاتب مسرحى كبير.. وللأسف كانت البيروقراطية قد كشرت عن أنيابها ونشبت أظافرها فى كثير من نهاية الثمانينيات فى هبوط الخط البيانى وصعوده وفرض، الآراء حتى لو كانت خاطئة... وتم شغل المسرح بالعروض السينمائية التجارية ولم يتم افتتاح العرض إلا فى 1992/3/4 ولم يستمر أكثر من تسع ليال.. حتى (البامفليت) لم يسلم منهم مع أنى بذلت جهداً ووقتا فى تصميمه ولكن تنفيذه كان أبعد ما يكون عن التصميم. ولذا فإنى أعتبر أن هذا النص لم يقدم من الستينيات حتى الآن بعد أن قدمه المسرح القومى سنة 1964 من إخراج (سعد أردش)، وفى عام 1998 عرض على العمل مرة أخرى بالقليوبية التى كنت أرفض العودة إليها، مع أن الإدارة تغيرت، إلا أن النظام والبيروقراطية كما هما وتم تقديم عرض (الدرويش والغازية) تأليف الدكتور محمد عنانى الذى كان يتابع معى البروفات بين الحين والحين، وظهر العرض بصورة مشرفة، وقمنا بجولة فى القاهرة وبعض المحافظات.

وهكذا فقد تعاقب على العمل بالفرقة عدد من المخرجين فى الفترة من 1990 إلى وقتنا هذا من بينهم على سبيل المثال (سمير فهمى، حسنى بشارة ، حسن الوزير، ماهر سليم ، هناء عبد الفتاح....!!).

وهكذا نجد أن بداية عدد كبير من المؤلفين كان مع فرقة القليوبية أذكر منهم (عبد الرحمن شوقى، على عبد المنعم، ومحمود السبكى، وحيد حامد)، كما قدمت يسرى الجندى فى واحد من أعماله.



لقطة من عرض «الدرويش والغازية» لفرقة القليوبية القومية



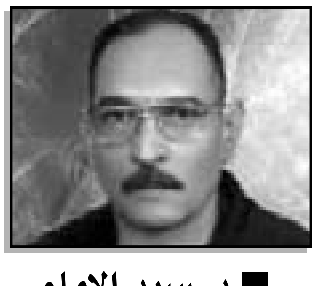
■ إميل جرجس

● عالج بريشت فكرة ازدواج الشخصية بدافع تأثير الواقع الاقتصادى فى مسرحية الإنسان الطيب بطريقة مأساوية إلا أنه عالجها فى بونتيللا بشكل كوميدى، كما أن بونتيللا هى أكثر مسرحيات بريشت التى يتحدث فيها عن الطبيعة باستثناء مسرحية بال.



● المخرج أحمد خليفة يقوم حاليا بإعداد دراسة بعنوان "تقنيات الكتابة والإخراج فى مسرح مصطفى سعد" للحصول على درجة الماجستير فى النقد الفنى من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، البحث يعتمد على تحليل وتقييم نماذج من أعمال الكاتب المسرحى مصطفى سعد التى كتبها فى الفترة من 1980:2005.

عفريت فوشيا فى الحفل الختامى



■ د. سيد الإمام



كان الحفل الختامى للدورة الثانية من مهرجان المرأة المخرجة، الذى نظمت فعالياته مؤخرا على المسرح المكشوف بدار الأوبرا، الإدارة العامة للمسرح فى الهيئة العامة لقصور الثقافة، مجالا مواتيا لظهور عفاريت عديدة من نوع «الفوشيا» زاهية الألوان، وقد راحت فى مواقف مختلفة ومتباينة ترقص فى العيون، وتتمايل فى دل تارة وفى مجون تارة أخرى، مستبيحةً القلوب بمثل ما استباحت الحناجر متئدة الأصوات وصاخبة الهتافات. وقد ترافق مع ظهور هذا النوع من العفاريت بتأثيراتها التى تجمع بين الهزل والرفق بالبشر المصحوب بالاستنكار، ندرة طارئة – ربما– فى الشموع وارتفاع استثنائى فى أسعارها، بعد تزايد مفاجئ فى الإقبال عليها، وتبينت عمليات متعجلة ومنتشرة فى الزوايا والأركان تصهر الشمع وتدسه كيفما اتفق فى الآذان.

ولكن قبل أن ألج إلى هذه المواقف، أرى لزاماً علىّ – من باب الحيطة على الأقل وخشية من الاتهام بالسطو على اختراعات الآخرين– أن أنسب مصطلح "العفاريت الفوشيا" إلى المخرج الكبير "سمير العصفورى"، فما سمعته إلا منه، وعليه هو لا أنا، أن يكشف عن براءة اختراعه للمصطلح، حتى لا يفاجأ ذات يوم – وهو حى يرزق – بمن يرقص فى عينه عفريته الفوشيا فيدعوه للمزاحمة على ملكية المصطلح، ولم لا وقد ظهر من يدعى امتلاك براءة اختراع "قُلل" و"أزيار" الجدود البعيدين!!. والواقع أن "العصفورى" – كما فهمت – قصد بـ«عفاريت الفوشيا» الصور الملونة التى تتكشف فى مرايا بعض الفنانين، وتوعز لهم بالتصورات الزائفة عن أنفسهم وملكاتهم وقدراتهم ومساحة وجودهم فى قلوب الجماهير، وتتسبب بالتبعية فى كثير من الأدواء النفسية الملتبسة بالتصرفات قولا وفعلا، إنها "الأنا" المتضخمة والمتشرنقة – فى الوقت نفسه – بغير داع أو مبرر، غالبا، فى إفرازها العنكبوتى.

غير أن «عفاريت الفوشيا» لا تتراءى فى مرايا الفنانين من الممثلين والمخرجين وحدهم، ففى الأزمنة التى تسودها الفردية Individuality لا تكاد تتراءى فى المرايا غير هذه الأنواع من العفاريت الملونة، حتى ولو كانت مرآة فسل رضيع يستحلب حلمات زمنه الآسنة، أو كانت مرآة مسئول كبير يشق صفحات الجرائد بتصريحاته العنترية، التى تعدل الأحوال المائلة فى غمضة عين، ولا تكاد المرايا الجمعية فى الزمن نفسه إلا أن تكون تجميعاً ميكانيكياً لمرايا الأفراد المفارقة للواقع وللذات معا، فإذا هى مجلوة للعفاريت من كل الألوان الممكنة وغير الممكنة على السواء، تستبيح كل شىء وأى شىء، وإذا بالحوار حناجر زاعقة من أفواه صم وعمى يعمهون!!.

ولا شك أن العفريت الفوشيا هو الذى أطل من مرآة مخرجة شابة مازالت تتخبط فى مقاعد الدرس منذ سنين على نحو يثير شفقة من يعرفونها، ولم تكتب فى أوراق مستقبلها غير عمل واحد، وبالرغم من ذلك فقد أوعز لها العفريت الملعون، أنها ينبغى أن تكون وحيدة زمانها وعبقرية عصرها، وتأبى إلا أن تكون الأولى فى الجوائز. وإذا بالعفريت نفسه يقود خطى الطاووس المتعثرة على الملأ، وينطق بلسانها المتلعثم رافضا فى جرأة جائزة الإخراج الثانية.

ومما يزيد الدهشة والاستياء من هذه الجرأة اللافتة، أن لجنة التحكيم التى حضرت الواقعة ضمت أستاذا لأجيال قبلها، وأقل من فيها شأنا – مع بالغ الاحترام للجميع – يتفصد فى عرقه اليومى عشرات ممن يفوقونها – بالطبع – علما وأدبا ومكانة.

ولكن العفريت الفوشيا نفسه، كان قد فعل فعلته فى مرايا فنانى الإسكندرية قبل أن تطأ أقدامهم الحفل، وإذا بهم يتجمعون مثنى وثلاث، ثم يحتشدون هادرون بالهتافات المغناة للإسكندرية التى جاءت تغزو القاهرة وتحصد من على موائدها الجوائز فى ظفر مؤزر، وكأنهم يعلمون الغائب قبل الحاضر بعاقبة غزوتهم الميمونة، رغم أن فكرة التجربة الأولى مازالت مدونة فى صفحات حياتهم بالقلم الرصاص، ولم تردد أساتذة بينهم عن الانضمام للحشد، بل وقيادة التصفيق والهتاف وضبط الإيقاع. وقد مال على أحد الخبثاء هامسا فى تساؤل، هل الإسكندرية صارت إمارة مستقلة بثقافتها عن الدولة المصرية؟، وبلغ الاستياء بآخر، أن راح يتحدث عن وحدة النسيج الوطنى الذى تنهشه أظفار الطائفية الدينية والمذهبية، بعد أن انفصل عن القومية ولم يعد له منها غير ظلال ذكرى باهتة، متسائلا ما إذا كانت تنقصه أظفار الإقليمية الضيقة وحناجرها الهادرة؟؟.

غير أن العفريت الفوشيا كان قد سد الآذان وختم عليها بالشمع الأحمر، وأصم العقول، وطير النفوس بعيدا عن أى شروط ذاتية أو موضوعية، فتمزقت هذه وتلك، سيان، ببراءة الفرحة وعفوية الاستجابة، أو بقصد واع يثير الريبة.

والعفريت ذاته يعبث فى الإسكندرية ويرهف الحساسية وينفخ نارا بين أبناء وحدة المعهد العالى للفنون المسرحية وقسم المسرح بكلية الآداب والهواة، ويعمى بصيرة المسئولين عن الألغام المبثوثة وغير المبثوثة فى أرض المثلث، ويزيدها بخطابات التحدى والتهديد والتسخيف المتبادل، على نحو يشعل ما تبقى من فتيل الود المحتمل.

ولما كان الحضور السكندرى كثيفا فى مهرجان المرأة المخرجة فى دورته الثانية، لأسباب تتعلق بالدورة التدريبية التى نظمتها الإدارة العامة للمسرح خلال العام المنصرم، وما أعقبها من مهرجان تصفية لما أسفرت عنه من عروض، يصعد منها ما يصعد، فقد عبثت العفاريت الفوشيا النكداء بعقول وقلوب أهل الصعيد ممن حضروا الحفل الختامى وشهدوا الزفة السكندرية، وراحت التساؤلات تطفو على السطح؛ لماذا تنفرد الإسكندرية دون غيرها من الأقاليم بدورة تدريبية لبناتها فى الإخراج المسرحى، وما الشروط الذاتية التى تميزهن عن غيرهن من بنات مصر؟ وما الشروط الموضوعية التى ينفرد بها أقصى الشمال عن الجنوب؟.

ولا أنسى فى هذا السياق تلك الفتاة الصعيدية التى قالت لى، والدمعة المكتومة تترنح فى مآقيها، إنها أحست بالغيرة، ولم لا والعفريت الفوشيا يتلمس لنشاطه أسبابا فيهيج النفوس ولا يقعدها.

وقد استغل العفريت الفوشيا فكرة المهرجان منذ البدء ليثير النقع فى فضاء العلاقة بين الرجل والمرأة فيؤجج الخصومة جاداً مرة ومتهكماً مرات، حتى كاد يحول – إن لم يكن حول بالفعل – حفل الافتتاح إلى كارثة أخلاقية وسلوكية، حين فتن ممثلة بنفسها وراحت تولول وتندد بالفساد الإدارى بالصوت الصارخ فى البرية لتشهد القاصى والدانى على ما تقول وما تفعل، وإذا بما وراء الأكمة محض سؤال استنكارى عن زميلتها "جهاد" –وهو اسم حركى مستعار من فيلم "واسلاماه" الشهير – التى غدر بها المدير المسئول عن المهرجان واستبعدها عامدا، رغم أنها – فيما تتصور – صاحبة فكرة المهرجان والماكينة المحركة لفعاليات الإعداد له، مما أضطره لأن يفرد صفحة من نشرة المهرجان اليومية ليدلى بشهادته عن صاحب براءة الاختراع للفكرة، فإذا هو رجل كمثل المغفور له "قاسم أمين".

ولكن العفريت الشقى ظل يراودها بسؤال آخر يستنكر ولاية "رجل" لإعداد حفل افتتاح "المرأة" المخرجة، وكأن هذا الرجل دنس شرف المهرجان، أو اغتصب ما لا حق له فيه من دولة النساء.

ومن سخرية الأقدار أن "سمير زاهر" تم استدعاؤه من بورسعيد إنقاذا للموقف وفى وقت ضيق، بعد أن حولت "امرأة" فكرة حفل الافتتاح إلى سوق تبيع فيه وتشترى وتساوم على الآلاف أجورا للمناضلات الحفيظات على "عفة" المهرجان من عيون الرجال!!.

وإذا كان المال ولغة السوق أفسدا عفة المهرجان على هذا النحو، فقد تولى العفريت عينه، بالذريعة نفسها، إدارة الأوبرا لتشطر المهرجان على نحو مباغت، وتكاد تطوح به، لولا أن أدركته عناية "د. أشرف زكى" رئيس البيت الفنى، فاستضاف أحد العروض فى مسرح "متروبول". فإدارة الأوبرا بعد أن اتفقت على شغل المهرجان للأيام الخالية من برامجها الخاصة، يزيغ العفريت بصرها بأموال "الروتارى"عن الاتفاق السارية فعالياته، وينبهها إلى مصالحها، ويثير اللغط بين أبناء «البطة البيضاء» و«البطة السوداء»، التى استهلكها شعور الاضطهاد، دون أن تدرى أن كليهما ضحية العفريت الفوشيا.

تجربتى مع تشيكوف و«المبارزة»

كتب فلاديمير كورولنكو فى مقدمته عن أنطون تشيكوف وأعماله الأدبية: «كانت القسمات المسيطرة على كل هيئته – كما على كل كتاباته – هى بساطة حركاته وأساليبه وحديثه. وقد ترك تشيكوف فى نفسى من خلال لقائنا الأول انطباعا بأنه شخص دافق الحيوية.. وبدا أن عينيه معين لا ينضب للبديهة الحاضرة والمرح التلقائى اللذين تشبعت بهما قصصه.. لقد بدا لى تشيكوف –من خلال أعماله الأولى – أشبه بشجرة بلوط فتية تفرعت غصونها فى شتى الاتجاهات بصورة لم تزل متعرجة، بل وأحياناً بلا شكل محدد ولكنك تخمن فيها الصلابة والجمال المتكامل لشجرة سوف تكون جبارة فى المستقبل».

ويقول تشيكوف فى معرض حديثه لكورولنكو عن مسرحية «الخال فانيا»:

«أنا أكتب مسرحية عن «إيفان إيفانوفتش إيفانوف» أتدرى؟! هناك الآلاف من أمثال إيفانوف – رجل عادى للغاية – ليس بطلاً على الإطلاق.. وهذا بالذات هو أصعب شىء».

هنا تكمن عبقرية تشيكوف التى أثرت فى أجيال عديدة من كتاب القصة فى مصر والعالم العربى والعالم بأسره.. الكتابة عن الأشخاص العاديين.. عن حياتهم البسيطة والعادية.. وليس عن الأبطال الخارقين وحياتهم الأسطورية وأعمالهم التراجيدية.. هنا تكمن العبقرية، عبقرية استخلاص الدراما من حياة البسطاء – حياة الغالبية من الشعب – الفقراء والمساكين الذين هم ملح الأرض.

وقد غلب على تشيكوف ذلك المزاج «السوداوى المرح» الذى ينطبق على جميع الكتاب الروس العظام.. جوجول، وشيدرين، وأوسبنسكى، يقول كورولنكو فى ختام مقاله.. «هل صحيح أن فى الضحك الروسى شيئاً مشئوماً؟!. أمن المعقول أن تفاعل الفكاهة الأصيلة مع الواقع الروسى يترك حتما رواسب تدمر بقوة ذلك الوعاء الذى يجرى فيه.. أى روح الكاتب؟!.

يترك الكاتب السؤال معلقاً.. لكننا نعرف أن تشيكوف قد دمرته بالفعل معاناته مع واقع الحياة الروسية الكئيبة فى القرن التاسع عشر وانتهت به إلى الموت مسلولا – رغم كونه طبيباً – فى عام 1904 ولم يكمل عامه الرابع والأربعين.

وقد جذبتنى فى البداية أعمال تشيكوف القصصية القصيرة ورواياته الشهيرة القصيرة «عنبر 6»، «حكاية مملة»، «الفلاحون»، و«المبارزة».. وتوقفت طويلا عند «المبارزة» التى كانت صفحاتها تزيد عن المائتى صفحة، وقرأتها عدة مرات ثم تركتها جانباً لأعود إليها بعد سنوات بعد أن قرأت أعمال تشيكوف المسرحية كلها وشاهدتها على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما العالمية أيضا.. وكانت «الخال فانيا، والشقيقات الثلاث، والنورس» هى الأوفر حظاً فى المعالجة للشاشة الفضية، وقد أنتجتها السينما الروسية والسينما الأوربية والأمريكية أيضا، لكن «بستان الكرز» وأعماله الأخرى القصيرة كان لها الحظ الأوفر على المسرح، وقد قرأتها مرات عديدة، وتشبعت بروح الكاتب العظيم تشبعا تاما، وحين بدأت أجرب حظى فى كتابة الدراما منذ عشرين عاما تقريباً، قفزت إلى ذهنى رواية تشيكوف العظيمة «المبارزة» وكنت أعرف أن مصدر الأعمال المسرحية الكبيرة والشهيرة هى قصصه القصيرة ورواياته وعالمها وشخصياتها.. وقد تبادر إلى ذهنى أن تشيكوف لو كان الأجل قد امتد به لكتب «المبارزة» كعمل مسرحى، لأن «العقدة» أو الحبكة الرئيسية فيها هى حبكة مسرحية، والشخصيات الأساسية هى شخصيات درامية، والصراع المركزى هو صراع درامى بين شخصيتين متناقضتين فى تكوينهما النفسى والفكرى والطبقى والعقائدى، ولذا كان من المحتم أن تقع بينهما «المبارزة» التى تدور عبر كل صفحات الرواية بين بطليها.

وقد ساعدتنى الرواية نفسها بشكل بنائها على إعدادها وتحويلها إلى مسرحية فهناك وحدة للمكان وهى بلدة صغيرة فى إقليم القوقاز ووحدة للزمان وهى كما يصفها الكاتب الوقت الحالى – أوائل القرن العشرين – وهناك الشخصيتان الرئيسيتان.. شخصية إيفان لايفسكى وهو شاب جامعى يعمل موظفا عموميًا.. فى الثلاثين من عمره، يمثل نمط المثقفين الروس الحالمين الممتلئين بالحيرة والتردد والحزن وضياع الهدف، وشخصية «فون كرين» عالم الأحياء المائية في الأربعين من عمره وهو روسى من أصل ألمانى، يتميز بأخلاقياته الصارمة ومثاليته وجديته وعقليته المنظمة وسلوكه المنضبط.

و«لايفسكى» يعيش حياة بوهيمية مع ناديدجا فيودروفنا، عشيقته الجامعية المثقفة أيضاً والهاربة من زوجها العجوز مع حبيبها لايفسكى إلى القوقاز بعيداً عن بطرسبرج.

ولكل من كورين ولايفسكى أصدقاء مشتركون أولهم وأهمهم الدكتور سامويلنكو وهو طبيب فى البحرية فى الخمسين من عمره – أعزب طيب القلب بدين، خدوم – يحب الحياة ويحاول أن يجمع عبثاً بين كورين ولايفسكى لكن مسار الأحداث يدفع إلى الصدام بينهما إلى حد المبارزة بالمسدسات فى آخر المسرحية.

لنستمع إلى رأى فون كورين فى لايفسكى وهو يخاطب د. سامويلنكو: فون «كورين : اسمع يا دكتور.. الإنسان أعماله بتعبر عنه .. الإنسان هو أسلوبه فى الحياة، وأسلوب لايفسكى واضح قدام عنينا. زى كتاب مفتوح نقدر نحكم عليه.. إيه اللى عمله خلال السنتين اللى عاشهم هنا – احسب معايا – أولا: علّم سكان البلد لعب القمار، وده ماكانش موجود قبل كده.. دلوقتى ترابيزات اللعب منصوبة للصبح فى النوادى والبيوت. ثانياً: علّم الناس شرب البيرة وعرفهم جميع أنواع الخمرة. ثالثاً: قبل كده لما كان الناس بيعملوا علاقات محرمة مع حريم غيرهم كانوا بيعملوا ده فى السر لخوفهم من المجتمع.. لكن لايفسكى وهو رائد فى هذا المجال، جعل هذا الفعل من الأمور العادية. يا عزيزى ده عايش مع واحدة صاحبته بكل وقاحة، وعلى فكرة أنا من أول يوم اتعرفت بيه ما كانش عندى أدنى شك فى حقيقته».

ولنستمع إلى لايفسكى يحادث ساموليلنكو فى لحظة صفاء وهما مخموران:

«لايفسكى: أنا عمرى ما كرهت حد.. ومع احترامى لفون كورين أنا مش قادر أفهمه لأن طبيعتنا مختلفة.. أنا إنسان ضعيف كسول وهوائى ومتردد، لكن على أى حال أوعدك فى لحظة صفاء ح امد له إيدى واسلم عليه، رغم إنى عارف إنه ممكن يدينى ظهره ويحتقرنى. (يجرع جرعة كبيرة من الخمر) على فكرة أنا فاهم كويس شخصية فون كورين.. عنده عزيمة صلبة وما يتعبش أبداً ولا يكل ولا يمكن يتنازل أبداً عن رأيه.. خسارة إن واحد زى ده ماطلعشى راجل عسكرى محارب، كان حيبقى مشهور بتفوقه الاستراتيجى لأن واحد من النوع ده موش ممكن يتردد فى إغراق جنوده عشان يعمل من الجثث كوبرى يعدى عليه.. يحب دايما يبقى الزعيم – صاحب الأمر والنهى – كل الناس تحت أمره يمشيهم زى ما هو عايز ويتدخل فى حياتهم ويفرض عليهم آراءه – أنا ما قدرتش استحمله، رفضت أسلوبه علشان كده بيكرهنى.. هو مش قال لك، إنى أنا وأمثالى لازم نتعدم أو نتحبس فى معتقل».

هكذا نرى الصراع بين هاتين الشخصيتين المتناقضتين وهو يصل إلى أوجه ويحتدم حتى يصل إلى ذروته بالمبارزة بالمسدسات بين الغريمين فى الغابة البعيدة، وتصبح تجربة المواجهة مع الموت الحقيقى الداهم بالنسبة للايفسكى هى المخاض الذى يجعله يظهر نبل شخصيته ليتحمل المسئولية بشجاعة ويعيد تقديم حياته مرة أخرى ليضعها فى المسار الصحيح.

كما يشعر فون كورين بخطئه فى حق إيفان لايفسكى وناديجدا فيودروفنا فيصبحان أصدقاء، ويلتقى الجميع فى النهاية على رصيف الميناء لوداع كورين الراحل عن القوقاز إلى فيلا برانكا ليواصل أبحاثه العلمية.

والحقيقة أن المتأمل لشخصيتى البطلين بالمسرحية يجد أنهما يكملان بعضهما البعض فلايفسكى الحالم، ضائع الهدف والذى يمثل النموذج والنمط للشخصية الروسية المثقفة.. كان يحتاج إلى صرامة والتزام وعزيمة شخصية فون كورين الذى يتسم بصفات العالم الذى يقيس الأمور بعقله فقط بعيدا عن العواطف.. ولكن ينقصه الحس الإنسانى وفهم الروح وعذاباتها التى يتمتع بها لايفسكى.

إن المزيج من شخصيتهما.. المزيج بين روح الفنان وإنسانيته وعقلانية العالم وصرامته، هى ما كان يحلم به أنطون تشيكوف للشخصية الروسية التى سبر أغوارها فى جميع أعماله القصصية والمسرحية.

لست من هواة البكاء على اللبن المسكوب.. ولست من السائرين وراء شعار "اللى اتكسر يتصلّح"!! فلا اللبن المسكوب

عاطف فتحى

مسرحنا المعاصر

الاثنين 2007/11/26

● تفسير بريشت الاقتصادى للعالم لا يخدم سوى غرض إنسانى كما يقول إريك بنتلى فى كتابه "المسرح الحديث" فهو (أى بريشت) عندما يدافع عن العادى البسيط، فهو لا يقصد الدفاع عن الفجاجة والسطحية، ولكنه يقصد الدفاع عن الطبيعة البشرية.



د. مدحت الكاشف

الممثلون فى زمن العو....لمة

يستاهل البكاء، ولا اللى اتكسر ممكن يرجع زى ما كان.. وزى زمان!!

اليوم ونحن نعيش كابوس ما يعرف – خير اللهم اجعله خير – بالعولمة التى كشرت عن أنيابها من خلال تكنولوجيا المعلومات والمواصلات والاتصالات والموبايلات والفضائيات والأوتيلات والموتيلات..، وما خفى كان أعظم وأضل سبيلا. تلك العولمة التى نجحت فى اختصار الزمن، حتى زمن إدراكنا لنمو الأشياء من حولنا، وجعلت منا مستهلكين نهمين شرهين مسعورين لكل شىء. ومع الوقت كادت عزائمنا تنهار!! وعاد الزمان بوجهه القبيح والفاسد مثل زمان أو قبل الزمان بزمان على رأى الراوى الشعبى "يا سادة يا كرام"، ومن ضمن إفرازات هذا الجو ظهرت فنون تعكس هذه الفوضى وتلكم العشوائية!! حيث يتحكم البلطجية وقطاع الطرق وأصحاب المصالح فى كل الشوارع المؤدية إلى طريق الفن، ذلك الفن الذى قام من باب الاستجابة لهؤلاء إلى استنساخ ممثلين وممثلات... وكأنهم مسوخ تمشى على الأرض، تعيث فساداً فى القيم والتقاليد والأخلاق... بل وفى العلوم!

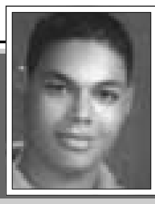
وبعد هذا أى لبن مسكوبٍ يمكن أن نبكى عليه؟! فلقد جاء هؤلاء المسوخ المستنسخون فى صور كائنات لطيفة وجذابة.. وكذابة، تعيش هذه الكائنات فى جماعات تقتات على فتات من ملايين الجنيهات أو بعض مما يتنازل عنه طواعية لهم أصحاب المصالح وأصحاب الفلوس والسماسرة والأعيان، الذين قاموا بجمع الأموال من جيوب أولياء أمور المراهقين الذين يشكلون حزب الأغلبية فى مدينة المشاهدين الملعونة .. بعد هذا هل يمكن أن يكون هناك مكان لشعار "اللى اتكسر يتصلح"؟!

بدأت الحكاية يا سادة يا كرام بالتحول.. حيث تحولت تلك الكائنات (المستنسخة للعمل فى مهنة ممثلاتية) إلى آلات مستعدة للاستهلاك والإهلاك فى "بروجرام" واحد... وأصبحت الأرقام بالنسبة إليهم خارج نطاق المعرفة.. خارج الإدراك.. خارج الكرامة أيضاً. ودون وعى منهم أو ربما بوعى جاءوا لخدمة طائفة من الإقطاعيين الجدد من أصحاب رؤوس الأموال، من أجل ترويج ثقافتهم الجديدة بين المدن والقرى والحوارى والأزقة وحتى فى حضانات الأطفال.. فلقد نجح هؤلاء الإقطاعيون فى نشر ثقافتهم التى لا تقل خطراً عن النووى والكيماوى... وليس ذلك فحسب لقد جندوا من هؤلاء الممثلين (المستنسخين) عملاء وأتباعاً ومريدين من ضحايا الحاجة والاحتياج، ومن هواة التسلق دون تزحلق، ومن الباحثين عن الشهرة والفلوس، كل ذلك بشرط الاختباء خلف سياج منيع من الغيبوبة، غيبوبة الكرامة والشرف، ومن هنا أفرغ فن التمثيل من محتواه الأصيل الذى كان يرتبط بكل ما هو صافٍ ونقى، ولم لا وهو فن التضحية بالذات؟!

إن ما هو سائد عندنا لبناء صورة ونجومية الممثل يقوم على حالة نفعية، تسعى إلى إعداد ممثلين (حرفجية) بحيث يكونون جاهزين للاستغلال، أو فى رواية أخرى "مرتزقة" على استعداد للوقوع فى الأسر الافتراضى، من ناحية فى أسر ميول الجمهور (اللى عايز كده) ومن ناحية أخرى عبيد وجوار وإماء لـ "صاحب المخل"!!

ومن ثم كان الهام يا سادة يا كرام هو توفر سمة هشاشة النفوس وقابلية الدخول فى لعبة النخاسة من بيع وشراء وأسهم، مؤهلين للاستسلام لقواعد اللعبة ما بين الارتفاع والتحليق عالياً وبين السقوط من عل!! وبمعنى أكثر رقة لقد تحول هؤلاء الممثلون إلى سلعة مستباحة استباحة تصل إلى حد العهر من أجل سواد عيون السوق.. ومن أجل إرضاء رغبات شباك التذاكر الذى يعد الاسم الحركى "للراجل صاحب المخل"...

لقد طمس ذلك البعد الصوفى فى فن الممثل عندما قفزت تلك الكائنات المستنسخة إلى نهر الفلوس وباتوا غرقى، لم يبق منهم سوى تلك الفقاقيع التى تظهر على سطح الماء عندما يكون هناك من يوشك على الموت غرقاً.. وعندما تظهر تلك الفقاقيع نرى علامات زيفهم...



● الممثل الشاب محمد صديق يشارك حاليا بالتمثيل فى العرض المسرحى «مجدون» للمؤلف عيسى جمال الدين، وإخراج وليد محمد، ديكور سارة زكى، ويشارك بالتمثيل مصطفى محمود، ريهام الدسوقى، منة محمود، محمد مصطفى، حمدى الميرغنى، وتم تقديمه ضمن عروض مهرجان جامعة عين شمس.

المسرح القبطى يمتلك رؤية معاصرة



■ منتصر ثابت

عرفت الكنيسة فن المسرح بشكله البسيط منذ انتشار المسيحية فكانت تمثيلية القيامة وتمثيلية الميلاد تؤدى كعنصر رئيسى فى الاحتفال بهذين العيدين الكبيرين، كذلك استخدمت شخصيات الكتاب المقدس كمادة ثرية للمسرح الكنسى حيث كان المسرح يستخدم كأداة تعليمية لشرح سير وحياة أبطال الإيمان، وامتد ليشمل بعد ذلك أبطال الكنيسة، و الشهداء والقديسين، واستخدمت التمثيليات المأخوذة من الكتاب المقدس والشهداء والقديسين، لتعليم الفضائل والتعاليم المسيحية من خلال نماذج حية معاشة.

ثم كانت قصص الكتاب المقدس مادة ثرية لاستمرار هذا الاهتمام بنشر الثقافة الدينية وتعليم وتعريف المؤمنين بما تحتويه الكتب المقدسة من فضائل وتعاليم، وشرحها وتقريبها للناس من خلال وسيلة فنية قادرة على الجذب والتأثير بشكل يصل إلى الناس عبر وجدانهم ومشاعرهم مثلما كانت الأيقونة القبطية تشرح التعاليم الدينية فى شكل فنى لمختلف الثقافات، ورأينا كيف تطور فن الأيقونة ليحكى قصصا بأكملها فى شكل لوحات متعددة، كل لوحة تمثل مرحلة أو فصلاً فى القصة المراد التعريف بها ... وكيف تطور استخدام الموسيقى الفرعونية ليحمل صفات خاصة لموسيقى قبطية استخدمت فى الألحان الكنسية لخدمة الطقوس والعبادات داخل الكنائس.

مثلما كان الحال فى أوربا حين احتضنت الكنيسة فنانى عصر النهضة ليرسموا لوحاتها الخالدة التى ارتبطت بأسمائهم كما تعهدت بيتهوفن وباخ وموتسارت الذين لحنوا قداسات وألحان خاصة بها.

هكذا لم يكن فن المسرح بعيدا عن الكنيسة أو فنا جديدا عليها خاصة أن المسرح ولد من رحم الأسطورة التى كانت تمثل الدين خلال حقبة تاريخية طويلة فى عمر البشر. بل كانت جزءاً من طقس دينى عند الفراعنة، وتحكى جدران معابد دندرة وفيلة وإدفو كيف كان المصريون خلال شهر كيهك المصرى يمثلون تمثيلية إيزيس وأوزوريس وحورس وست ويحملون القارب المقدس الذى يحمل جسد أوزير إلى الشاطئ الآخر من النيل ويرمون عجل البحر بالدمى على امتداد شاطئ النيل المقدس من شمال البلاد حتى جنوبها. كما أن السبب الذى جعل المسرح المصرى لم يتطور مثلما تطور المسرح اليونانى هو أنه ظل داخل عباءة الدين كطقس دينى ولم يغادرها فى حين أن المسرح اليونانى استطاع أن ينفصل ويتطور ليصبح فنا مستقلا بل ليصبح أباً لكل الفنون.

وفى كل كنائس المسيحية يقوم شباب الكنيسة بابتكار تنويعات جديدة على قصة الميلاد لتشمل أحداثا جديدة فى إطار مسرحى بسيط يقدم كاحتفالية لهذه المناسبة والدروس الروحية التى يمكن الخروج بها من العمل الفنى.

ثم أصبح شباب الكنائس يرى فى المسرح منفذا مهمًا يعبر به عن قضاياه وأفكاره ويطلق من خلاله مواهبه وطاقاته؛ فنجد المسرح الكنسى يتجه نحو قديسى الكنيسة ويقدم حياتهم وأفكارهم وتعاليمهم مسقطا لتلك التعاليم والأفكار على العصر الذى نعيشه.

ثم كانت الخطوة الأخرى هى استخدام المسرح ليعبر عن القضايا والمفاهيم الجديدة التى تهم الشباب، ويتحول المسرح إلى منبر يعبر به الشباب عن وجهة نظره ويقولون من خلاله كلمتهم فى الواقع والأحداث الآتية فى المجتمع ، وأصبحت الكنيسة – وبخاصة فى العشر سنوات الأخيرة – تقيم مهرجانات ومسابقات سنوية بين جميع الكنائس وعلى مستوى محافظات مصر جميعها "مهرجان الكرازة" بأخذ المسرح وفرق الكورال والترانيم والألحان الكنسية والمعلومات الثقافية العامة والمسيحية النصيب الأكبر، ويقوم بالتحكيم فيها أساتذة متخصصون فى الموسيقى والمسرح والثقافة الكنسية كل فى مجاله، وفى سنة 2001 تقدم مجموعة من الشباب إلى الأنبا موسى أسقف الشباب بمشروع لإعادة إنشاء المسرح القبطى ليؤسس على أسس علمية ومنهجية وحدد هؤلاء الشباب أهداف المسرح القبطى على النحو التالى :

1 - تكوين فريق فنى متكامل من الفنانين والفنيين المحترفين والهواة.
2 - استثمار وتفجير طاقات الشباب الإبداعية والفكرية.
3 - التعامل مع الآخرين بحب واستقامة قلب.
4 - مواكبة الأحداث فى عالم ترتفع فيه أصوات عديدة.
5 - إبراز مفهوم الإيمان الصحيح.

كان هدف المسرح بشكل خاص محدداً فى ورقة العمل وهو إقامة مسرح قبطى لتقديم رؤية معاصرة لجميع القضايا والمفاهيم الجديدة التى طرأت على مجتمعنا.

وزعت الإعلانات على جميع الكنائس القبطية لجذب الشباب للمسرح وأعلن عن اختبارات فنية فى جميع مجالات الفن المسرحى من تمثيل وتشكيلات حركية وأصوات غنائية، وقد قام بهذه الاختبارات نخبة من الفنانين الذين تحمسوا للمشروع منهم الملحن المعروف هانى شنودة والمسرحى زغلول الصيفى وطارق الدويرى ورءوف الأسيوطى وجورج أنسى، ثم أقيمت ورش فنية لمن وقع عليهم الاختيار فى التمثيل والكورال والأداء الحركى والتشكيلات الحركية.

ثم ظهرت إلى النور باكورة هذا المسرح القبطى مع الملحن هانى شنودة الذى أعطى لفريق العمل اسم "إيجيبتوس للفنون" وقدم فريق «إيجيبتوس» احتفالات عيد الميلاد فى بعض الكنائس والفنادق الكبرى، واستطاعت هذه الفرقة أن تخطف كاميرات الفضائيات وبخاصة أن المايسترو هانى شنودة يقودها بنفسه.

وفى بداية شهر نوفمبر الجارى وعلى مسرح رابطة القدس بجوار المستشفى القبطى بدأ عرض أول عمل مسرحى للمسرح القبطى يحمل اسم "أقوى الفرسان" إخراج مجدى حكيم وبطولة الفنان القدير يوسف داود والفنان مجدى شكرى وناجح نعيم وسارة سعد ومنى عطية وغيرهم، ألحان وموسيقى هانى شنودة، أما كلمات الأغانى فهى لشاعر الفيوم الراحل محمد عبد المعطى، والتى تجسد النص فى وًية معاصرة لمجتمع متكامل وليس لمجرد شريحة منه أو مجرد حكاية لأحد القديسين .. فالنص يبدأ من حدث واقعى يحدث كل يوم فى زيارة الأديرة وهو الاحتفال بعيد القديس مارجرجس أمير الشهداء ذلك الشهيد الذى استطاع أن يقف أمام الإمبراطور دقلديانوس ويمزق منشوره الذى يمنع حرية العبادة للمسيحيين.

إنه يناقش دقلديانوس فى حق كل رعايا الإمبراطورية فى حرية العبادة والدين دون إجبار أو تدخل من أحد، فلا إكراه فى الدين، كل حر فيما يعتنق من فكر أو عقيدة شريطة ألا يضر بالآخرين أو يجور عليهم، وكيف كان تحدى الأمر الإمبراطورى والتعذيب ... ليصبح الإمبرطور بكل سلطانه ضعيفا لا يستطيع شيئا أمام هذه القوة الروحية العجيبة التى يبحث العرض الفنى عن حقيقتها ومصدرها.

النص يطرح مفهوم القوة فى عالم اليوم وعلاقتها بأفكار الإرهاب والتطرف والتعصب.

يقدم العرض الفنى رؤيته أن القوة الحقيقية فى الحب وفى الحرية .. الحرية على المستويات كافة، حرية الفرد والمجموع وحرية العبادة وحرية الفكر وحرية الوطن.

نجح المسرح القبطى أن يجتذب كوكبة من الفنانين اللامعين الذين كانوا إضافة كبيرة للعمل الفنى وكان لهم حضور مسرحى طاغ ساعد فى توصيل رؤية المؤلف والمخرج للجمهور واستمتاع الجمهور بالعرض المسرحى.

المايسترو هانى شنودة الذى صبغ العرض كله بموسيقاه وألحانه ساعد على سرعة الإيقاع والتشويق والإثارة الفنية المطلوبة وتفاعل مع كلمات الشاعر محمد عبد المعطى مما أكسب العرض والرؤية العامة للعمل الفنى طابعا شموليا لا يقتصر على طائفة معينة، خرج الجمهور بعده ليعيد ترديد الأغانى بألحانها وكلماتها المشبعة بالروح المصرية الأصيلة.

الفنان القدير يوسف داود أمسك بحرفية بكل أدواته المسرحية. قدم لغة عربية فصحى بإتقان، مزجها بخفة ظل وحضور مسرحى دائم، رغم العرض الذى استمر نحو ثلاث ساعات إلا أن يوسف داود استطاع ببراعة أن ينجو به من شبح الملل ويقترب بشخصيته من عالم التراث والتاريخ إلى عالم الواقع.

واستطاع مجدى شكرى أن يجسد معاناة الرجل المشلول الذى يأمل أن تحدث المعجزة وأن يعيش الحلم فى دور القديس مارجرجس وهو يبحث عن القوة الحقيقية فى رحلة عبر الزمن مقدما أفكاره فى حرية العقيدة والفكر والتعصب والتطرف والإرهاب؛ تلك الأفكار الموجودة دائما فى كل وقت وزمن مهما اختلفت أسماؤها أو أشكالها.

الفنان ناجح نعيم ممثل البيت الفنى للمسرح أدى دور الصديق المخلص بصدق يحسب له واستطاع أن يعود كصديق أيضا فى رحلة الحلم ووصل بأحاسيسه ومشاعره للجمهور فى عصر القديس مارجرجس بالأداء الحركى والتعبيرى دون الحاجة إلى حوارات طويلة.

الفنانة سارة سعد كانت تمثل وكأنها راقصة باليه محترفة خفيفة الحركة مضبوطة الإيقاع، واستطاعت إقناعنا أن المسرح صورة وتشكيل قبل أن يكون حواراً وكلاما.

الفنانون الذين قاموا بدور الطوائف المسيحية الرئيسية الثلاث جورج ألبير ورمسيس عطا وعماد جرجس عبروا بأدائهم الحركى وتشكيلاتهم البسيطة عن ذلك الضعف الذى يحل بالكنيسة عندما تنقسم مهما كانت مبررات الفرقة والانقسام، وقدموا أيضا من خلال جمل قصيرة وتعبيرات حركية موحية ذلك الشوق إلى الوحدة والائتلاف.

أما المخرج مجدى حكيم فقد برع فى تحريك المجاميع وأن يقدم صورة فنية حية ونابضة على المسرح وخاصة فى منظر المولد، ويبدأ الحركة من أطراف المسرح ليتجه الفعل إلى بؤرة المسرح بشكل تلقائى، وأن يقدم بوعى صورة مبهرة على المسرح هى نتاج عناصر متعددة مزجها بتقنية عالية ما بين التشكيلات البصرية والحركية مع توظيف وامتزاج جيد للسينما والموسيقى والديكور والملابس مما شكل عامل إبهار جيد للمشاهد واستدعاء لعقل المتلقى للإجابة عما تمثله من أحداث وتشير إليه من دلالات. كما استطاع المخرج اللعب بمهارة بين زمنين متباعدين زمن القديس وزمن العصر الحاضر بالأبطال أنفسهم دون أن يحدث تشويهاً للمتفرج، بل قدم إضافة للفكرة بوسائط فنية متعددة وأعطى بعدا آخر لكل شخصية، فشخصية الواقع تضيف لشخصية الحلم وشخصية الحلم تبرز وتضيء جانباً من شخصية الواقع بينما الشخصيات تعبر حاجز الزمن لتجسد الحلم.

كل الأمانى الطيبة للمسرح الوليد.


لوحة

راهنية المسرح العربى



■ عزيز خيون
العراق

عندما نتحدث عن المسرح، فإننا نشد هاماتنا عاليا لنطرق بوابة قناة ثقافية، شديدة التأثير، خصبة الجاذبية والجدل، عميقة المعنى، تعد من أخطر عناصر التعبير والتوصيل على الإطلاق فى الزمن المعاصر، بما يتزين ويتفرد به هذا السيل النبيل، هذا العنصر الاتصالى الضرورى والجميل .. المسرح، من مباشرة حادة، ولقاء جمعى فى شكله، طوعى فى استجابته، ساخن، تخلقه حميمية أثيرة، وتذوق متنوع الدرجات والشدة انطلاقا من جذوة المهارة الإبداعية لسحر المرسل، واختلاف خامة المتلقى، وإدراكه الحسى، وباختلاف شروط التلقى التاريخية والاجتماعية التى تلعب علاقة الظروف المعاشة دورا كبيرا فى إنجازها .. ومن إلغاء كلى لجميع أشكال الوساطة المعيقة لهذه المباشرة الاستثنائية المتجددة الدم، على الرغم من تكرار آلية التجربة اليومية، الإظهار – العرض ... كذلك بالإمكانية الحيوية والمتميزة التى يختص بها المسرح فى قدرته الهائلة على احتضان العديد من الموضوعات والأفكار والرؤى، وأن يقدم إجابات شافية لما يعتمل فى دخيلة إنسان هذا العصر، وأى عصر من مخاوف وتحديات مقلقة، تفجرها أسئلة عصية ومحيرة تطوحها علينا كل يوم، بل كل لحظة أسرار ومفاجآت ومجاهيل هذا الكون العجيب .. وبالوقت نفسه نرى أن المسرح هو الآخر ينتمى لثقافة السؤال، من خلال مساهمته الفاعلة فى إثارته للعديد من الأسئلة الصادمة للتوقع، بعيدا عن رماد الاتفاقات الفجة، والحلول الجاهزة. وعندما نغادر لقطة التعميم هذه صوب موجات الشوق ودوائر المسئولية، باتجاه ضفة المسرح العربى على الوجه الأخص، وبمعاينة حريصة لبث رسائله فى التوعية والتثقيف، وحجم المهام التى ينهض بحملها فى الوقت الحاضر ونقول:

المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته، وأيضا نقول: المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته، فمن خلال زاوية حادة، متابعة وراصدة، زاوية دارسة، ناقدة ومحللة، ونستطيع أن نلاحظ أن هذا المسرح يكون أحيانا معمداً بأنفاس الرضا، وفيوض الرعاية والدعم، مباركا بدعوات الجماهير، وبخور المهرجانات المتعاقبة والمنتظمة، وملعونا فى أحايين أخر، تبعا للمناخات السياسية والمنحنيات الاقتصادية، والثورات الاجتماعية، وحالة الوعى، وحيوية الأفكار السائدة والقائدة، كذلك لطبيعة وزمر التحديات الضاغطة، الملوحة، المنذرة والمهددة التى تهب على صخرة العلاقات العربية، لأن نوعية هذه العلاقة، بقوتها، بتجدد حيويتها، وصعود خطها الإيجابى، وصفاء مزاجها، شئنا أم أبينا، فإنها ترمى بثقلها المهم، وتؤثر بشكل أو بآخر على تواصلية وإنجازية مسرحنا العربى، وكأن حلم وفاعلية أذرع الثقافة العربية، ومنها المسرح، محكوم بخيوط خفية أوجدتها وثيقة «سايكس بيكو» تشدها تارة، أو تبسطها أخرى، لتحدد درجة وآفاق صيرورة جسور العلاقة بين العربى وأخيه، انسجاما مع توجهات ومصالح إيقاعات الظرف الذى ترسم معالم خططه واستراتيجيات أهدافه، وتوزع أدواره قوى عدوة تتخفى خلف هذا الكالوس السياسى أو ذاك الشعار، أنبتتها البذور الشيطانية لتلك المعاهدة المشئومة السالفة الذكر .. «سايكس بيكو» ..

المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته،
المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته..

ففى عقد الستينيات والسبعينيات من عائلة هذا القرن المحتدم .. يلاحظ المراقب، والمقيم والمختص «لحاصل بيدر» فاعلية المسرح العربى، أن هنالك خرقا جريئا واضحا، وتمردا عملاقا على تلك البنود الجائرة التى ترسم معالم خريطة المعاهدة المذكورة، يلاحظ أن هنالك إصرارا جريئا ترجمته نهضة واضحة، وتطورا فذا شهدته حركة الثقافة العربية، بشكل عام، وفن المسرح خاصة، برغم أحداث وتبعات نكسة الخامس من حزيران، تحقق أثر تفجر روح المقاومة العربية، واخضرار نسغ أحلام الوحدة... نشطت حركة المسارح، وتنوعت ثمارها، تجددت التجارب، وتميزت الطروحات والنتائج، تعافت عجلة التأليف، والنقد والنشر والتوزيع والترجمة والدراسات البحثية، وتيسرت رحلة الكتاب وعقدت الكثير من جسور الألفة وعرى التقارب، وشهدت طاولات الحوار العربى لقاءات نوعية عديدة ومؤثرة بين مبدعين عرب وبتخصصات الثقافة وعناصرها الفنية كافة، مما جعل هذا النشاط اللافت يترك بصمته الواضحة على مجمل حركية المنتوج الثقافى للإنسان العربى، ومفاصله المعرفية ومنها فن المسرح ...

المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته ..
المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته ...

أما فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات، ومروراً بالسنوات القاتمة والحزينة للألفية الثالثة، هذه التى شهدت تمزقا وتشرذما صارخا للجسد العربى، فإنها ألقت بظلالها الثقيلة وألوانها الكدرة على أغلب حياة اللوحة الفسيفسائية للثقافة العربية، وأشرت نكوصًا واضحًا فى عموم مستوياتها الخلاقة، بحيث شكلت هذه العشريات المراوحة – ومازالت – انتشاء ربيعيا لسياسة المسرح الاستهلاكى وأغراضه النفعية، وتربعا مخيفا لسيادة سلطة «اللامسرح»، الذى أوجد فيها مقاصده الكبرى وأعياده الذهبية، حتى صار المشهد المسرحى العربى الراهن يرقص ويتلوى على أنغام الواقعى الفج، اليومى، البسيط، القصير، المحايد والجاهل...

المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته ..
المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته ...

طبعا ورغم الصورة التى أسلفت ملامحها، فإن ذلك لا يعفى من بعض الانفلاتات القزحية التى شكلت التفاتات نبيلة لاستثناءات خجولة، تمد رقبتها فى هذا القطر العربى أو ذاك، وتحاول جاهدة بين الفينة والأخرى، وبما تسمح به ظروفها السياسية الاقتصادية والاجتماعة، وما يتفضل به جيب مناخها الديمقراطى، وزاوية الميل التى يحققها باتجاه ما هو ثقافى، أن تضخ كمية لا بأس بها من الأكسجين، ليظل قلب هذا المسرح دائم الحركة، بغض النظر عن طبيعة النتائج التى يسجلها مرصد هذه الفعالية.. أقول هى استثناءات قليلة، ولكنها فى واقع الأمر ارتجاجات نجحت فى خلق بعض الشروخ والتصدعات فى سواكن الصورة العامة .. هى خالفت وتمردت على سلطة هذا الميلودى المتخلف الذى يخاف العميق، الأصيل والجوهرى، ويعزف على نشازات السطحى من الموضوعات والمشاكل والمعالجات والقيم.. وتجمعات مسرحية هبت، ثبتت، عاندت، وأفلحت فى أن تنقذ وردة روحها وفيروز إبداعها، تنقذ زمنها وناسها، أن تحقق خلاصها وأن تنتشل براءتها من غول هذا الأتون المشتعل والمدمر لكل تجليات الروح والجسد، لكل استبصارات ومخاطرات العقل العربى الذى يمقت الحيادية، يستهجن التوقف والقناعة، يحارب الدوران فى محور واحد، وبقعة واحدة، يرفض التهميش .. وقدمت هذه الاستثناءات من التجارب العربية فى مجال المسرح اقتراحات مشاكسة، مخالفة أحيانا وحديثة على مستوى الكتابة النصية، والكتابة المسرحية، والكتابة النقدية، أى فى كل حقول المسرح وإبداعاته المختلفة .. وكانت هذه الإبداعات تصر على أن يكون المسرح فنا مفارقا يتجاوز زمنه، تؤكد حالة الثراء والجمال، وتبشر بمواسم لا حصر لها من القيم الرسولية فى هذا الكون ...

المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته ..
المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته ..

لكن هذا لا يمنع الضمير الحريص، وأمانة المختص، أحقية التأشير والتحذير فى أن حياة المشهد المسرحى العربى الراهنة تسودها الكثير من بؤر القتامة الموجعة لتطلعات الروح العربية المسكونة بالتأمل والبحث، وقدرات العقل العربى الرائى وكشوفاته الخلاقة، وبما لا يمكن السكوت عنه، وأن ينهض كل منا بدوره المسئول .. أن لا نسمح لـ «فيروسات» هذه الحالة المرضية أن تمارس فعلها التدميرى، الإجرامى فى جسد ثقافتنا العربية، أن لا ندعها تضع بيض الإحباط والإعاقة لتسمل عيون حلمنا المحلّق دوما، فنحن كمواطنين عرباً ومسرحيين لا يمكن أبدا أن ننسى نافذة الأمل التى أطل ويطل من خلال فضاءاتها الرحبة جميع المبدعين والخلاقين العرب على مر العصور، لتقديم تساؤلاتهم المحركة، واقتراحاتهم الضرورية لحياة ميزان الثقافة العربية، عندما تعصف بضميره العادل رياح التآمر والخلافات والأزمات التى تنسجها كواليس الحقد العدوانى منذ وما قبل، وما بعد "سايكس بيكو" لإطفاء جذوة الطروحات الإبداعية للعقل العربى المبادر، الذى مد بحزم واثق إشعاعاته التنويرية لجميع أصقاع الكرة الأرضية، وحاور الآخر ثقافيا من موقع الفرادة والتميز والثراء ... وما إلزام أنفسنا بالحضور الفاعل فى أعراس المسرح العربى التى تقام فى كل من القاهرة وقرطاج ودمشق والمغرب وعمان، والشارقة وأخيرا عمان ورئات ثقافية عربية أخرى من بيتنا العربى الكبير، إلا واحدا من الردود المفعلة والمصدات العنيدة التى تشكل إيمانا لا تردد أو اهتزاز فيه بالقدرات اللا حد لها لطاقة العقل العربى فى مجال الفن المسرحى، واحتجاجا واضحا على العدوان والتجزئة، اللذين يخطط لهما بإمعان وتواصل شيطانى، عدو قديم وجديد، الكل يعرفه ويدرك خطورة مراميه وأهدافه فى طشّ بذور الفتن والتفتيت، ومن ثم السيطرة، وصولا إلى تكبيل الإرادة الواعية لحياتنا الثقافية، وإعاقة الفعل الإبداعى العربى ... لذلك نجد أن لقاءاتنا العربية هذه وضرورة تكرارها المنتظم، لا موسميتها وارتباك مواعيدها، ما هى إلا استجابة طبيعية لرغبتنا الملحة والمشروعة فى التغيير والتطوير، فى الإبداع، فى التوحد، والانخراط فى برامج عملية لرسم خطط حالمة، وأقول حالمة وليست هلامية، أى واقعية ممكنة التخطيط والتنفيذ، والتأكيد الجدى على استجابة العمل المشترك، وتذوق ثماره الطيبة، العظيمة الفائدة فى زيادة التعارف وتوثيق الروابط وتفاعل، وتفعيل الخبرة، وهى بالتالى رد حقيقى على التجهيل والتشرذم والتباعد والفرقة ... هذا جانب، وهناك جانب آخر لا يقل أهمية عن سابقه ألا وهو دراسة المشكلات التى تعانى منها المسارح القطرية كل على انفراد، وعن طريق الدول نفسها، وهى واضحة ومقدور عليها إذا توفرت النوايا المخلصة والجدية، وهمة المسئولية الوطنية والثقافية، والمشكلات ليست وليدة اليوم، إنما هى قديمة جديدة، تتعلق بالواقع الإدارى، والإنتاجى، وتصميم المواسم المسرحية، ومتابعة شئون الأعضاء على مستوى التحديث والتثقيف والإضافة والتجديد، ومحاولة الخروج بصيغ وترميمات ميسورة، لأنها قوة هذه المسارح وبالمعنى البعيد هى قوة للمسرح العربى ..

المسرح العربى الراهن فى أسوأ حالاته ...
المسرح العربى الراهن فى أحسن حالاته..



● إن برتولت بريشت يظهر فى أعماله تأثير الظروف المحيطة من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وفلسفية فى الإنسان وتأثير الإنسان بدوره على هذه الظروف.

ناظم حكمت
نبضة وحيدة فى جسد هامد

عندما تحكم الحكومات قبضتها على الشئون الثقافية والأدبية والفنية وتجعل منها شيئا أحادى الجانب .. وتسلب منه حريته .. وتجبره على أن ينظر للأشياء بنظرته هو فقط .. وأيضا تجعله يسير فى ركابها بالترغيب تارة وبالترهيب تارات أخرى، تصبح ثقافة وأدب هذا البلد جسداً بلا روح يكاد ينقطع صوت نبضه ...

هكذاً كانت تركيا لسنوات طويلة، أثر فيها أهل الفن والأدب مسايرة الحكومات والممالك المتعاقبة، رغم كونها أرضا خصبة لنمو وبزوغ الثقافة والفن..وقابلة للتحرر من التبعية لهذا أحيانا.. ولذاك فى أحيان أخرى،حتى لا يجد التاريخ فى الحياة الثقافية والفنية شيئاً يذكر .. وبالفعل هذا ما سطره التاريخ، إلا من نبضة واحدة قاومت وعارضت وتحررت، فباتت علامة مضيئة فى تاريخ الأدب والفن العالمى، إنه الشاعر والثائر المناضل والكاتب المسرحى الأول فى تاريخ تركيا.. ناظم حكمت ...

قال عنه بيكاسو :

"إنه شاعر الحب والإنسانية والحرية، لم يركع أمام الجلادين، فهو قيمة إبداعية وسياسية قوية، دخل التاريخ من أوسع أبوابه، كان الأدب التركى جثة هامدة أصابته الشيخوخة والتيه بين الوعظ والإرشاد وبين التملق والنفعية ، حتى جاء ناظم برشفة ماء أو جرعة دواء، تعطى الأمل لهذا البلد فهل أحسوا به وأدركوه" ...

وقال عنه نيرودا:

"إنه كاتب و شاعر البسطاء والفقراء فهو لا يحمل سكينا.. ولا رشاشاً، بل كلمات رقيقة، وقصائد تعزف نشيد الحرية "..

ناظم حكمت (1902- 1963) أعظم الشعراء فى تاريخ الأدب التركى ومن أبرز شعراء العالم فى القرن العشرين وكان يستحق جائزة نوبل بجدارة وقد رشح لها عدة مرات وقد أحدث ثورة هائلة بالمسرح الشعرى والنثرى...

عانى كثيرا من الاضطهاد والعداء من قبل حكومة بلاده، فقد قضى ناظم أكثر من نصف عمره مطارداً سجيناً ومنفياً، وبلغ مجموع أحكامه ستاً وخمسين سنة! .. أمضى منها ست عشرة سنة بالسجن، لكن السلطات التركية اضطرت إلى إخراجه فى بداية الخمسينيات، إثر الحملة الدفاعية الكبرى التى قام بها أدباء ومثقفو تركيا والعالم أمثال برتراند راسل، سارتر، بيكاسو، نيرودا وأراغون، وغيرهم .. وكانت الحملة مشفوعة بإضرابه الطويل عن الطعام، والذى أزره فيه الشعراء، روهان ولى، مليح جودت، وغيرهم .. ولم يبق فى وطنه طويلا لكنه فر إلى الاتحاد السوفيتى، حيث أمضى هناك وفى بعض البلدان الاشتراكية البقية الباقية من حياته ، وقد عبر فى عدد من الرسائل التى كتبها فى آخر أيامه، عن أن النظام الاشتراكى القائم فى مصر آنذاك، كان نظاما مثاليا لا تشوبه شائبة وأنه نموذج يستحق أن يحتذى به ...

كان ناظم ثائراً على كل أشكال الاستغلال والاضطهاد والقهر والقمع، مجدداً فيما يكتب، غلب لديه المضمون على الشكل .. ولم يقف الجوع أبداً فى وجه أحلامه ورومانسيته ورؤيته، ولم يأخذ اليأس من شجاعته ولم يرهبه السجن قط...

سافر إلى موسكو لدراسة الأدب والشعر .. وبعد عودته إلى تركيا عمل بنشاط متواصل لنشر دعوته فشارك فى تحرير العديد من المجلات وكان من أبرزها "المصور، والمنجل، والمطرقة، والضياء " حيث نشر فى تلك المجلات أشعارا ومقالات وترجمات لمواضيع مختلفة عن الفرنسية والروسية وكانت تلك مرحلة هامة فى تاريخ الأدب والفن فى تركيا .. فكانت الترجمة من أبرز عوامل التغيير، حيث لعبت دوراً هاماً فى نشر الثقافة، ومن بينها روائع الفكر والأدب العالمى .. وكانت النافذة المضيئة لأبناء الشعب التركى على مؤلفات روسو، وجوته، ولوركا، وهوجو، وتولستوى، وجوجول، وديستوفسكى، وغيرهم...

كان ناظم متأنياً فى نظرته لمجتمعه وذكياً فى تناوله، فقد لمس المنابع التى يستمد منها الشعب غذاءه الروحى، وأدرك عمق إحساسه بالحرية.. وفى هذه الجهة قال الناقد أمين يالمن:

"إن ناظم حكمت ابن بار للشعب التركى، أحس بعذابه فى أعمق أعماقه ووظف شعره لتخليص الإنسان من ظلم الإنسان وتدمير حالة البؤس والعبودية "...

و كان واسع الاطلاع على روائع الأدب العالمى القديم والحديث، كما كان يهتم أشد الاهتمام بدراسة أشكال الإبداع الفنى، مثل الملاحم الشعبية والمعلقات العربية وحتى النقوش البابلية والزخارف الإسلامية ورموز الحضارة الفرعونية وغيرها ، كان ينهل بقوة من تلك الينابيع؛ ولذلك تمكن من استيعاب التراث الفنى والفكر الإنسانى بتعمق شديد ...

كانت له لمسة خاصة فيما كتبه للمسرح ولم يلجأ إلى الطلاسم قط .. ونجد فيها مزجا بين الواقعية والتجريد، بين الأبطال والأنماط والأشخاص العاديين، بين الواقعية والرمزية، وجه مسرحياته نحو مواجهة القوى التى تستغل الإنسان بكل قوة ومنها الاستعمار والتخلف والعبودية...



استخدم الفولكلور والحكايات العظيمة من التراث لبناء مسرحيات على جانب كبير من الأهمية ، يقول المخرج المسرحى السوفيتى البارز بلوتشيك:

"لقد كانت لى تجربتان مع مسرح ناظم حكمت وفى كل مرة يعتريني شعور بالحيرة والتردد إزاء أعماله التى لا شبيه لها فى التراث الدرامى، ولكنى فيما بعد كنت أجدنى شديد الغبطة بلقائى مع فكر مسرحى جرىء وفريد، لقد أيقنت أن التوفيق العظيم يمكن أن يحالف المخرج إذا استطاع أن يوصل للجمهور صوت ناظم حكمت المتميز عن كل ما عداه من أصوات ولن يتحقق هذا بالطبع إلا إذا تحرر المخرج من الأساليب التقليدية "...



إن قوة الفكر فى مسرحياته تمثل بالنسبة له حجر زاوية مهماً والتى من خلالها ينتج نسيجا متماسكاً قوياً متيناً وهو يستخدم بشجاعة غير معهودة كل ما يصل بأفكاره ومشاعره للناس جميعا ..

وقد قال عنه المخرج الإنجليزى مايكل رودمان أثناء الاحتفال بمرور مائة سنة على ميلاده :

" كانت لديه قدرة كبيرة على استنباط العام والرئيسى والجوهرى ، بين التفاصيل المتشابكة والمتناقضة وهذا ما يجذب الجمهور والنقاد لأعماله .. وكانت معظم مسرحياته تدور حول مصير إنسان بطل وتجاربه مع العمل والحب والزواج والأسرة ومواقف إنسانية مختلفة " ...

تميزت مسرحياته بكونها قنابل موجهة ، ألقى بها مباشرة نحو الهدف.. فمسرحية "سيف ديموقليس وهى شديدة الرمزية ، نجد فيها انحراف رأس المال والإمبريالية والطيب الذى يتحول داخلنا بفعل الأشرار وكثرة تحمل الضغوط إلى جسد بلا روح يمزق ويدمر ما حوله بقدر ما يعانى من تمزق ودمار ، فيتحول صاحب حلم بسيط بوظيفة مناسبة وزوجة يحبها وأطفال صغار مصدرا للسعادة ، إلى وحش آدمى يعشق الشر والدمار بعدما دمرت قنبلة ذرية طائشة مصدرها الطغاة والمستغلون كل آماله وأحلامه ...

وفى مسرحيته الرجل المنسى يلقى الضوء بشكل واضح وصريح على هذه الدول الرأسمالية المستبدة التى تدعو إلى الحرية فى بلادها على حساب عبودية مجتمعات العالم الثالث ومنها تركيا التى يموت فيها الإنسان بين مطرقة هؤلاء الطغاة وسندان واقعه المزيف، ما بين سيطرة المؤسسات العسكرية وتخبط الساسة، لترى هذه البلاد وحدها نور الحرية وتترك غيرها للتيه فى الظلمات ...

وفى مسرحية الجمجمة يقدم لنا صورة رمزية أخرى للإمبريالية المتفشية فى المجتمعات المعاصرة وما تستخدمه من حيل خبيثة وخلط الأفكار والمعانى من أجل أهدافها الطامحة الطامعة وتجعل كل ما فيها قابلاً للتداول والشراء والبيع ، فيصبح الإنسان بمشاعره أرخص وأردأ السلع ...

وله مسرحيات مميزة أخرى منها "جوهر القضية"،"الأبله"،"عند الموقد"..

و كان شاعر الفقراء والكادحين على رغم أنه سليل عائلة ثرية، له مواقف سياسية داخل وخارج تركيا لا تنسى ولم يقف عند حدود المواقف الاجتماعية تفاديا لأخطار السياسة مثل غيره...

ففى عام 1936 وقف ناظم حكمت وكتب ما كتب مدافعا عن الثوار الأسبان، وكرر ذلك الموقف عندما اتخذ موقفًا شجاعًا مدافعًا عن مواجهة المواطن العربى أمام قوى الاستعمار أثناء العدوان الثلاثى على مصر وكتب قصيدة غنائية عن بسالة أهل بورسعيد.. قال فى جزء منها عن أحد هؤلاء البواسل وكان فتى صغيراً تلقى خمسة عشر إصابة لم تنل منه :

"خمسة عشر جرحا فى صدرى .. خمسة عشر نصلا قبضته سوداء .. ورغم ذلك قلبى لم يزل يخفق.. وسيظل ينبض" ...

وقال فى شعبه قصيدة مهمة هى " 835 سطرا " قال فيها :

" لم يكونوا بضعة أشخاص .. لم يكونوا خمسة أو عشرة .. بل ثلاثين مليوناً .. من الجياع .. عندنا ! "...

وكانت تضحيته بالفعل قبل القول والكتابة .. يحمل سلاحاً فتاكاً، ويكفى هذه العبارات التى يعبر فيها عن إحساسه :

" إن لم أحترق أنا، وتحترق أنت، ونحترق نحن ، فمن ذا الذى يخرجنا من الظلمات إلى النور..".

■ جمال المراغى

مسرح العبث ابن الفواجع العالمية!

جاء مصطلح "مسرح العبث" على يد الناقد المجرى المولد "مارتن إسلن"، وكان عنوان كتابه الذى صدر عام 1962 وهذا المصطلح المعنى بشكل خاص من أشكال المسرح، لم يعرف إلا فيما بين 1950 - 1960 وهو شكل مسرحى كان يقدم الفلسفة التي جاء بها الفرنسى "ألبير كامو" عام 1942 فى مقاله "أسطورة سيزيف" حيث يؤكد استحالة وصول الإنسان إلى صورة منطقية لهذا العالم لأن هذا خارج قدراته، ولهذا لابد له من تقبل هذا الواقع العبثى.

ويستخدم إسلن مصطلح "مسرح العبث" كى يلقى الضوء على أسس مسرحية جديدة تتميز بالخصوصية فى بعض الأعمال لبعض الكتّاب، وقد صنف هؤلاء الكتّاب ضمن قائمة كتاب مسرح العبث لتعبيرهم عن الشعور بالحيرة إزاء الكون الذى لا يستطيعون فهمه أو تغييره.. ووفقا لإسلن فإن الكتّاب الخمسة الحقيقيين لهذه الحركة أو لذلك المسرح الجديد هم: (يوجين يونسكو، وصمويل بيكيت، وجان جينيه، وآرثر أداموف، وهارولد بنتر)، ولكن لم يكن هؤلاء الكتّاب سعداء بذلك التصنيف.. فلقد كانوا يفضلون دائماً مصطلح "المسرح الجديد" على مصطلح مسرح العبث. وإذا كان الكتّاب الخمسة هم الذين أرسوا حجر الأساس، فهناك بعض الكتّاب الآخرين الذين ساهموا فى ذلك المسرح مثل: (توم ستوبارد، وآدنر كوبيت، وفريدريك دورينمات، وفرناندو أرابال، وإدوارد آلبى، وبوريس فاين، وبيتر فايس، وفاكلاف هافل، وجان بول سارتر).

وبالرغم من أنه – دائماً وأبداً – يقترن مسرح العبث بالاتجاهات الحديثة سواء من الناحية الفكرية أو الفلسفية، وحتي مسرح التجريب 1920 - 1930 فإن جذوره الأصلية تعود إلى ما قبل ذلك بكثير، لأن أسس العبث وجدت فى البداية بعد نهوض الدراما الإغريقية بوقت قليل، فى فن المهرج، الكوميديا القديمة، وأيضاً فى مسرحيات (أرستوفانيس) بالأخص.

وأيضا ظهر ذلك ثانية فى أواخر العصر الكلاسيكى على يد كل من "لوسيان"، و"بيترونياس"، و"أبليولياس"، و"فى ساتيريه مانيبيان"، وأيضاً كتقليد فى الأدب الكرنفالى أو البرامج الترفيهية، حيث يصورون العالم مقلوباً رأساً على عقب.

إن المسرحيات الأخلاقية أو التي تحمل خطاباً أخلاقياً فى العصور الوسطى من المحتمل أيضاً أن تكون بمثابة إرهاص بذلك المسرح الجديد أو مسرح العبث؛ حيث تصور الإنسان وهو يتعامل مع ذلك العالم العبثى؛ حيث تصور الإنسان وهو يتعامل مع ذلك العالم العبثى ومشاكله، بل أيضا كانت تلك المسرحيات تحمل الطابع الوجودى، ومن المحتمل أيضا أن يكون ذلك قد استمر إلى (الباروك) فى العصر الإليزابيثى حيث كان هناك كتاب أمثال: "جون ويستر"، و"سيريل تونر"، و"جاكوب بيدرمن"، و"كولدرن" يصورون العالم فى شكله البدائى وبشكل أسطورى، وفى خلال القرن التاسع عشر برزت بعض عناصر العبثية من خلال بعض الأعمال المسرحية، مثل بعض أعمال "إبسن"، وكانت أكثر وضوحاً فى بعض أعمال "سترندبرج" ولكن بالرغم من ذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أن ألفريد جارى كان قد سبق كل هؤلاء فى مجال المسرح العبثى من خلال مسرحيته (الدمية المتوحشة) عام 1896 إذ تعتبر هذه المسرحية رسماً كاريكاتوريا، بل تصويراً مرعبا للنزعة الحيوانية داخل الإنسان والقسوة الدفينة بأعماقه.

وفى الفترة 1920 -1930 أضافت السيريالية إلى تجربة جارى، بوضع قوانينها علي أسس وتعاليم فرويدية.. والتأكيد على دور اللاوعى – العظيم والفعال – فى حياة الإنسان، لقد أرادوا أن يكون الفن أعمق من مجرد محاكاة سطحية للواقع، أن يكون أكثر واقعية، بل أن يكون أكثر واقعية من الواقع ذاته.. أرادوا العمل على البواطن وليس الظواهر الساذجة.

لقد شارك مسرح العبث أيضاً فى روايات "جيمس جويس" و"فرانز كافكا" حيث صورا ذلك العالم من خلال البحث فى اللاوعى الذاتى لكل منهما. أيضا الأفلام الصامتة والأفلام البدائية مثل: "لوريل وهاردى"، و"الأخوة ماركس"، بل حتي هراء "لويس كارول"، و"إدوارد لير" كل ذلك ساهم فى وجود مسرح العبث، ولكن كان لابد من فاجعة عالمية حتى يولد ذلك المسرح بشكل رسمى ويبدأ خطواته الواضحة.

الحرب العالمية الثانية كانت هى الحافز الذى أطلق مسرح العبث للحياة، الظروف العالمية والصراعات والصدمات التي جاءت نتيجة للعيش تحت التهديد النووى، بل الإبادة النووية.. كل ذلك أفقد الثقة فى كل شىء.. فى الوجود ككل.. ولد الإحساس بعبثية ذلك العالم.. لقد جاءت هذه الحرب بشكلها ومضمونها الجديد بمثابة صدمة للعقل البشرى، صدمة للإنسان.. تحمل بين طياتها العديد من الأسئلة التى يعجز العقل عن إجابتها.. أصبح كل شىء عبثياً فى عين الإنسان.. وفى هذه الفترة جاء من هو بمثابة الرسول أو النبى الخاص بمسرح العبث وهو "أنطونين أرتو" (1896 -1948) حيث رفض واقعية المسرح، ونادى بالعودة إلى عالم الأساطير والأحلام والخيال وتفجير الصراعات المدفونة بداخل العقلية البشرية بشكل واضح وقاس. لقد أراد "أرتو" العودة إلى البدائية مع إنشاء مسرح أسطورى حديث وهذا بالطبع كان مستحيلاً، لكنه أصر على ذلك وأصر أيضا على استخدام أشكال الفنون القديمة أو الفنون التقليدية التي لم تعد مقنعة، بل وفقدت صلاحيتها؛ وبالرغم من أنه لم يعش حتى يرى ثمرة عمله هذا، إلا أنه قد جاء بعد ذلك – بالفعل – مسرح العبث الذى طالما حلم به وإن تغير مسماه. وعلى الرغم من ذلك رفض ذلك المسرح الجديد أى شكل تقليدى من أشكال المسرح، بل جاء بمثابة ثورة ضده، فهو كما أطلق عليه يونسكو مصطلح (ضد المسرح) فلقد كان ذلك المسرح سيرياليا غير منطقى خاليا من الصراع والحبكة المعتادة فى المسرح التقليدى، وهى من أساسيات المسرح بالمعنى المتعارف عليه، حتى الحوار.. ما هو إلا ثرثرة.. كلام غير منطقى، غير مفهوم.. خال من عنصر المفاجأة. وبالطبع كان رد الفعل الطبيعى لذلك المسرح على المستوي الجماهير هو عدم الفهم أو الإدراك، والرفض بشكل تام.

وكانت المسرحية الأشهر على الإطلاق من هذا الطراز من المسرح هي مسرحية صمويل بيكيت (فى انتظار جودو) فشخصيات المسرحية شخصيات كاريكاتورية لديها صعوبة فى التفاهم مع بعضها البعض حيث يقضون وقتهم كله فى انتظار "جودو" ولحظة وصوله، الحوار بينهم يدعو إلى السخرية، وتتميز تلك المسرحية بالطابع الدائرى؛ حيث إنها غالباً ما تنتهى من حيث بدأت دون أى تحول أو تغير حقيقى أو ملموس، بل إنه من الممكن أن نسمى تلك المسرحية من مسرحيات (اللاحدث).

وهناك الكثيرون من معارضى ذلك المسرح الذى يعتبرونه خارج الأنظمة المسرحية من الأساس، فما هو إلا ثرثرة وبكاء دون جدوى، وعلى الصعيد الآخر هناك من يؤيد ذلك المسرح ويشجعه ويعتنق مبدأ (كلما تغيرت الأشياء، كلما بقيت على حالها)، ففى عام 1955 توقع الممثل (روبرت مورلى) أن نجاح مسرحية (فى انتظار جودو).. إن كان يبشر بشىء، فإنه يبشر "بنهاية المسرح كما نعهده" وبالطبع وصفه أبناء جيله بالتشاؤم ورفضوا ذلك التوقع تماماً.

أما الجيل الأصغر فلقد رحب بذلك المسرح وعانقه.. لقد كان ذلك الجيل فى انتظار شىء جديد، شىء يذهب بعيداً عما اعتادوا عليه، بل أيضاً شىء يعكس الإحساس المتزايد لديهم بعبثية الوجود.

إذا كان المسرح التقليدى ينادى بمحاكاة الواقع ونقله بصورة أشبه بالصورة الفوتوغرافية، فإن مسرح العبث يهدف إلي خلق مسرح له علاقة بالمسرح الطقسى أو المسرح الأسطورى والطراز البدائى والأصلى للحياة بعيداً عن العقلانيات، حتي الصورة فيه، صور رمزية فهو مسرح ينتهى إلى الأحلام أكثر منه إلى الواقع.

إن النقطة الأساسية فى هذا المسرح هى (الحلم).. فإن إحساس الإنسان الدائم بالشك والحيرة فى كل شىء وعجزه عن إجابة أسئلة مهمة مثل: لماذا نحن أحياء؟ لماذا لابد أن نموت؟ لماذا هناك ظلم وعناء؟ كل ذلك يظهر بشكل مباشر من خلال أحلام الإنسان.. فالحلم هو الحقيقة التي ربما يجهلها الإنسان ذاته.

لقد عرّف يونسكو الإنسان العبثى بأنه فاقد لجذوره وللدين والفلسفة.. وإذا ما فقد أى إنسان هذه العناصر الثلاثة تحول إلى إنسان عبثى يحمل الفكر العبثى.. ولذلك يعمل مسرح العبث على إعادة الاتصال بين الإنسان والعالم، حيث كتب د. جان كيوليك: "إن مسرح العبث من الممكن أن نراه علي أنه محاولة لإعادة أهمية الأسطورة والعالم الخيالى والطقوس لزمننا، وذلك يجعل الإنسان على دراية بحقائق حياته ووجوده، يعزز الإحساس المفقود بالكون والآلام والمعاناة الأولية له، ومسرح العبث يتمنى الوصول إلى تلك الأهداف من خلال صدمة الإنسان بوجوده الذى أصبح دون قيمة وبلا جدوى، وأصبح وجودا ميكانيكياً، وهذا المسرح بمثابة تحد روحانى للإنسان كى يتعدى كل الحدود الموضوعة له".

ولابد من الإشارة إلى شىء مهم ألا وهو أن واحداً من أهم مبادئ المسرح العبثى هو التشكيك فى اللغة كوسيلة اتصال.. فما هى إلا ذاكرة آلية، عرف وتقليد ليس لها ثقل.. من السهل خداعك من خلال اللغة.. ويشرح د. كيوليك ذلك حيث يقول: "إن اللغة قد فشلت فى التعبير عن التجربة الإنسانية فهي تفشل فى التعبير عن بواطن الأمور، وكل ما نستطيعه هو التعبير عن الظواهر.. فاللغة تتسم بالسطحية؛ لذلك يستخدم مسرح العبث اللغة التقليدية والكليشيهات ولكن مع تشويهها والتحريف فى معناها وحقيقتها"..

وبهذا الشكل يحدث ذلك المسرح خللاً كبيراً فى ذهن وعقلية المتفرج حيث يدفعه إلى التفكير بشكل جديد، بشكل يسقط اللغة منه، بل ومن الممكن أن يسقطها من حياته بشكل عام.

إن هذه الدراما تدمر شيئاً يدعى المنطقية وتحيل إلى غير المتوقع والمستحيل منطقيا، ولكن ذلك لا يعني المفاجأة الدرامية لأنه لا يتعرض لها على الإطلاق.

ويوضح د. كيوليك: "إن الأشياء العقلانية مثل اللغة تتعامل فقط مع ما هو ظاهرى" وليس هذا هو هدف مسرح العبث أو المسرح الجديد.

ولكن بعد ذلك أصبح هذا المسرح من أكثر المسارح متعة بل وأنتج أكثر الأعمال المسرحية إمتاعا فى القرن العشرين.

إن العقل التقليدى ومن يرفض ذلك المسرح يري أنه جاء نتيجة ظروف معينة، وعندما تلاشت تلك الظروف بدأ ذلك المسرح فى الانقراض مثله مثل الديناصورات ولكن (مارتن إسلن) يعترض على ذلك بقوله: "إن كل خطوة أو شكل فنى يظهر ويصبح هو السائد لفترة ما.. ولكن الحكم بين هذه الأشكال يكمن فى الأثر الذى تتركه هذه الحركة، وما إذا كانت مجرد (موضة) تمضى دون أى أثر أو تأثير، ولكن إذا كانت حركة أصيلة، ساهمت فى توسيع أفق وإدراك الإنسان للحقيقة، إذا أنتجت طرزاً جديدة لمجال التعبير الإنسانى لا تكون إذن مجرد (موضة) وهذا ما فعله مسرح العبث".

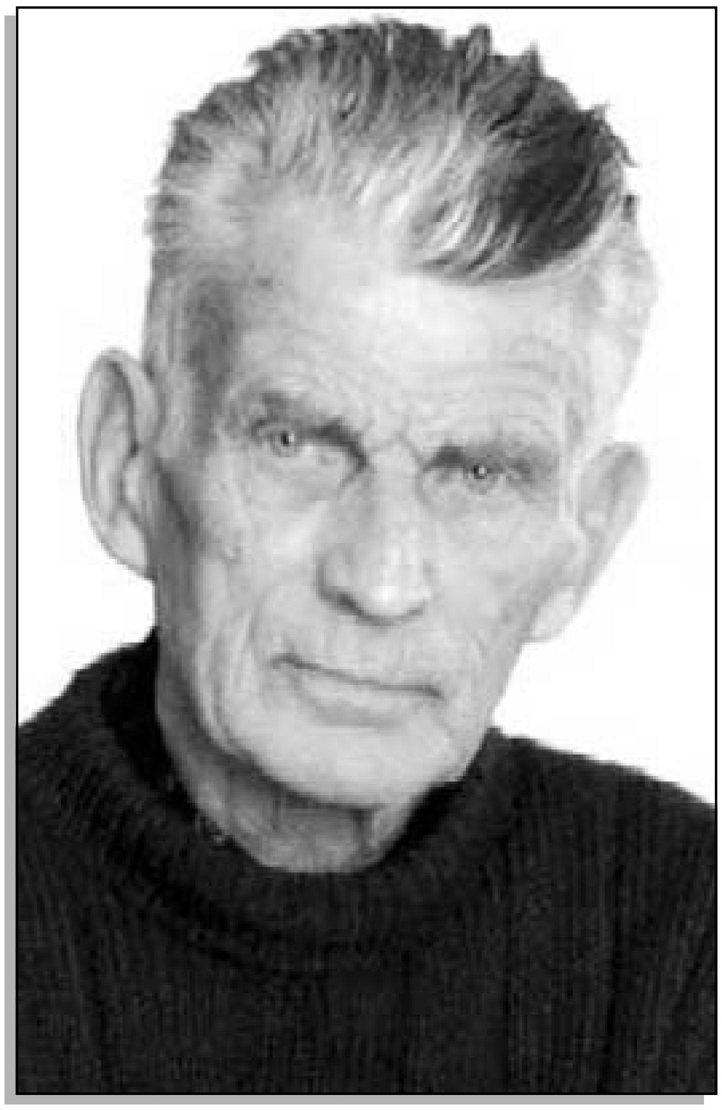
ومن الجدير بالذكر أن كتاب المسرح العبثى فى البداية كانت لديهم الحرية الكاملة فى التصرف فى اللغة وكل عناصر البناء الدرامى التي نعلمها.. لم تكن لديهم أية قيود.. حيث كانوا يستخدمون كل عنصر بحرية كاملة؛ بل إنهم كانوا أحياناً يمزجون بين عناصر وأفكار مع بعضها البعض حتى يصلوا إلى هدفهم من أعمالهم.

وكان هناك مقال فى "النيويورك تايمز" بعنوان "أى فيلم هو مسرح العبث؟" حيث يتفق إدوارد آلبى مع إسلن فى أن استجاباتنا للألوان والأشكال تتغير فى الوقت نفسه الذى يضع فيه الفنان الانطباعى فكرة علي اللوحة، وهذا أيضا يحدث مع كتاب العبث حيث يغيرون فكرتنا واستجاباتنا للمسرح بشكل عام.

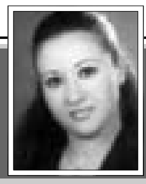
جيروم. بى. كراب

المصدر:
http:llwww. Theatredatabase. com/20th-century/theatre-of-the-absurd.htn

ترجمة: **أمنية الفداوى**



●إن على الممثل أن يدل على شىء ما، ولكن عليه أن يدل على ذاته، وأن يكشف عن ذاته حين يكشف على الشىء وعلي الرغم من أن هاتين المهمتين متطابقتان فإن تطابقهما لا يستوجب محو الفروق بينهما.



● المخرجة ريهام عبد الرازق تستعد حاليا لبدء بروفات تجربتها الإخراجية الثانية بالمشاركة مع المخرج محمد الطايع، وتم الاستقرار على تقديم مسرحية «تجاعيد» للمؤلف الشاب عز درويش. ريهام عبد الرازق تسافر مع فرقة نادى الأنفوشى إلى تونس نهاية الأسبوع الحالى للمشاركة بعرض «كلام فى سرى» بمهرجان قرطاج.



سور الكتب

مسارح أطفالهم.. ومسرح أطفالنا!!

■ **الكتاب: مسرح الأطفال فى مصر**

■ **تأليف: يعقوب الشارونى**

■ **الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**



يعتبر المسرح أحد الوسائل المهمة جداً فى بث الأفكار وتثبيتها، ووسيلة أيضاً لتربية الذوق والإحساس بالجمال، وترسيخ القيم ومناقشة قضايا الإنسان واختبارها.

ويحوز مسرح الأطفال – تبعاً – مساحة شديدة الأهمية والخصوصية، للأهداف التى يبتغيها والدور الذى يقوم به، لذلك اهتمت الكثير من دول العالم بإنشاء مسارح متخصصة تقدم عروضها للطفل، وتناقش قضاياه وتطرح أفكاراً تشكل وعيه وتثير ذهنه. ولأهمية هذا المسرح وأهمية دراسة دوره ومراحل تطوره؛ صدر عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية كتاب (بدايات مسرح الأطفال فى مصر) تأليف يعقوب الشارونى، وقد تناول الكاتب فى بداية دراسته تاريخ مسرح الأطفال فى العالم ومراحل تطوره سواء المسرح الذى يعتمد على العنصر البشرى أو مسرح الدمى والعرائس، ولهذا المسرح شرائح المتلقين التى يستهدفها، وهى قد تتسع أو تضيق حسب الاهتمام بهذا المسرح ودوره، ففى فرنسا 160 فرقة مسرحية للتمثيل للطفل موزعة على 95 مدينة منتشرة على خريطة فرنسا.

وفى إنجلترا تعود جذور مسرح الطفل إلى القرن الثانى عشر، وكان فى شكل عروض ترويحية فخمة خلال احتفالات أعياد الميلاد، وكانت تسمى «بانتومايم» ولا يقصد بها هنا التمثيل الصامت، فقد كانت تشتمل على الباليه والأغانى والرقصات والفكاهات وبعض العروض التمثيلية والبهلوانية، وتربطها صلة ضعيفة بالحكايات الشعبية والخيالية وفى مقدمتها «سندريلا» و«جاك وعود الفول» واستمرت عروض «البانتومايم» وتطورت فى إنجلترا لتصبح أساساً لمسرح الأطفال الإنجليزى.

وأصبح هذا المسرح وسيلة للتربية والتعليم؛ لذلك تنتج وتقدم العروض المسرحية حسب الشرائح السنية؛ فلكل منها تمثيلياتها الخاصة. ويقوم بالأدوار الرئيسية ممثلون كبار يقومون بالتمثيل للأطفال سواء فى مسارح كبيرة أو عروض داخل قاعات صغيرة.

وكانت فرق مسرح الأطفال فى إنجلترا تتلقى منحاً ومساعدات من المجلس البريطانى للفنون بشكل غير مستقر، وفى عام 1965 تم إنشاء هيئة عليا تشرف على مسرح الأطفال، وبدأت الاعتمادات السخية من الحكومة إلى مسرح الأطفال، وتخصصت فرق لتقديم المسرح للأطفال، بل وقامت فرق مسرح الكبار بتقديم مسرحيات للصغار، وكثيراً ما تقدم مسارح الأطفال عروضها لحساب السلطات التربوية، وهناك دور نشر تخصصت فى نشر نصوص مسرحيات الأطفال.

وفى الولايات المتحدة الأمريكية هناك أكثر من 1500 فرقة مسرحية تقدم عروضها لصالح مسرح الأطفال، وفى عام 1935 أصدر الكونجرس الأمريكى قانوناً أنشئ بمقتضاه «المسرح الاتحادى»، وسهل هذا القانون ارتياد المسرح لعدد كبير لم يكونوا قد شاهدوا من قبل عملاً مسرحياً، وكان جزء كبير من برنامج هذا المسرح مخصصاً لإنتاج وتقديم مسرحيات الأطفال التى كان يتم تمثيلها فى الهواء الطلق، فى الحدائق والمتنزهات العامة وفى قاعات البلديات وفى مسارح المدارس، وفى عام 1944 أنشئت «المنظمة الأمريكية للمسرح» ومهمتها التنسيق والتخطيط لمسارح الأطفال التى أخذت تنمو وتنتشر.

واهتمت العديد من المؤتمرات العلمية الأمريكية بإعداد كوادر متميزة فى ميدان «دراما الطفل» سواء أكانوا مخرجين أو معلمين أو مؤلفين أو مشرفين يؤمنون بالأهمية البالغة لمسرح الطفل، ويؤمنون بتقديم القيم الإيجابية ومحاولة ترسيخها.

وعرض مؤلف الكتاب لواقع المسرح العربى، وكانت الدراسة الأولى موضوعها «واقع مسرح الطفل فى العالم العربى»، وقد استخدمت الدراسة منهج البحوث الوصفية للتعرف على هذا الواقع من خلال 12 دولة أرسلت ردودها على استبيان يهدف إلى الإجابة عن عدد من التساؤلات.

وقد قام بهذه الدراسة «المجلس العربى للأمومة والطفولة»، وتم التعرض لمدى وجود مسارح خاصة بالطفل فى الوطن العربى وأنواع هذه المسارح (مدرسى – عرائسى – خيال ظل – بشرى)، وفترات عمل هذه المسارح، وعن وجود مسارح قطاع خاص للأطفال ومصادر تمويل هذه العروض التى يقدمها مسرح القطاع الخاص.

وعرض المؤلف لدراسة ثانية عن مسرح الأطفال فى الكويت والتى قامت بها د. كافية رمضان رئيس قسم المناهج وطرق التدريس بكلية التربية جامعة الكويت، وكان هدف الدراسة البحث عن مدى توافر شروط الجودة فى المسرحيات الموجهة للطفل فى الكويت، وقامت الباحثة بدراسة عينة عبارة عن عشرين عرضاً مسرحياً.

وعرض المؤلف فى الفصل الثالث لبدايات مسرح الأطفال فى مصر، فقد كانت بدايات هذا المسرح عام 1937 عندما أنشأت وزارة المعارف العمومية فى عام 1937 تفتيش المسرح المدرسى، إلا أن المسرح المدرسى ظل جمعية للتمثيل داخل بعض المدارس والتى يقتصر نشاطها على عدد قليل جداً من الطلاب يقدمون حفلاً فى نهاية العام، وكانت النصوص التى يقدمها هذا المسرح من تأليف من لا علاقة لهم بالمسرح، من مدرسى اللغة العربية أو على نصوص لم تكتب بداية للأطفال، وهكذا ظل هذا المسرح 40 عاماً دون أن يثمر وعياً حقيقياً بالمسرح، على الأقل بين الذين انتهوا من بعض مراحل التعليم أو كلها.

وعندما بدأ مسرح القاهرة للعرائس نشاطه فى الشهور الأولى من عام 1959، بدأت التجربة الحقيقية لربط الأطفال بالمسرح، وقد قدم هذا المسرح العديد من العروض الممتازة للأطفال ابتداء من مسرحية «الشاطر حسن» التى قدمت فى مارس سنة 1959، إلى عرض «الليلة الكبيرة» الذى قدم 1960 ، فعرض شهاب الدين سنة 1962 ، ثم مسرحيات مثل: «صحصح لما ينجح» و«الفيل النونو الغلباوى» و«الأميرة والأقزام السبعة»، ويرى مؤلف الكتاب أن هذا المسرح أخذ يتخلى فى السنوات الأخيرة عن التزامه بالخط التربوى، وذلك نتيجة الشعار الذى بدأ يرفعه بعض العاملين فيه، من ضرورة إرضاء الكبار مع الصغار فيما يقدم من عروض!!

ويمكن القول إن أول محاولة جادة لإنشاء مسرح للأطفال فى مصر بدأت فى يوليو 1964 عندما أنشأت وزارة الإرشاد القومى شعبتين لمسرح الأطفال إحداهما بالقاهرة والأخرى بالإسكندرية ثم تبثه هيئة الإذاعة والتليفزيون، وقدم ثمانى مسرحيات منها المترجم والمقتبس والمؤلف، وقد توقف عامى 1967 و1968 ، وعاد فى فبراير 1969 تحت إشراف وزارة الثقافة.

وقد بدأ هذا المسرح بتقديم مسرحية «مغامرات سائح» والتى قدمت فى الإسكندرية خلال أعياد الثورة يوليو 1964، وقد أشرف عليه فى بدايته حسين فياض، ووجه معظم عنايته إلى عناصر الاستعراض والرقص والغناء التى يقوم بها الأطفال.

واستمر هذا المسرح بين العمل والتوقف حتى عام 1969 حيث قدمت مسرحية «الأمير الطائر» ترجمة د. رمزى مصطفى، وكانت هذه هى نهاية المرحلة الأولى من نشاط مسرح الأطفال فى مصر.

وبدأت المرحلة الثانية لمسرح الطفل فى مصر عام 1971 تحت إشراف الثقافة الجماهيرية، ففى مركز ثقافة الطفل بالقاهرة تم خلال عام 1971 تكوين أول فريق دائم فى مصر لمسرح الأطفال، وبدأ نشاطه بمسرحية «ساحر الذهب» المعدة عن قصة «رمبل ستل تسكن» والتى كتبها الأخوان «جريم»، وبعدها حضر إلى القاهرة مدير مسرح الأطفال فى برلين وأخرج مسرحية «الغابة المسحورة»، ثم توالت المسرحيات والعروض بصفة متصلة حتى الآن.

ويلاحظ المؤلف أن الفكرة التى سيطرت على القائمين على مسرح الأطفال فى البداية عام 1964 (أن مسرح الطفل هو مجرد استعراضات غنائية راقصة يقوم بها الأطفال)، ولكن لم يلبث هذا الاتجاه أن واجه معارضة شديدة، فلم يكن ذلك هو مسرح الأطفال المنشود، رغم أن تلك العروض الاستعراضية كانت تدور حول أفكار ومواقف قومية ووطنية.

وما أن تنبه المسئولون إلى افتقاد عنصر الدراما فى تلك البداية لمسرح الأطفال، حتى تبينوا على الفور عدم وجود النصوص المؤلفة الصالحة لمسرح الأطفال، لذلك بدأ الاعتماد على النصوص المترجمة، مثل: «الحذاء الأحمر» أو النصوص المقتبسة مثل: «المفاجأة السعيدة» مع بدايات التأليف المصرى.

ولكن عدم وجود فريق ثابت ومستمر لمسرح الأطفال فى الفترة من 1964 إلى 1969، وعدم وجود مسرح ثابت ودائم مخصص له، أدى بهذا المسرح إلى عدم القدرة على اجتذاب المؤلفين، الذين تزداد خبراتهم بتوالى تقديم مؤلفاتهم مرة أخرى على هذا المسرح.

ويعرض المؤلف فيما بعد لدور الدراما الإبداعية الخلاقة فى تربية تذوق فن المسرح عند الأطفال؛ وذلك نتيجة لتزايد الفهم سنة بعد أخرى لأهمية الوسائل التى تجعل للأطفال وصغار تلاميذ المدارس دوراً إيجابياً فى العملية التربوية والتعليمية، بدلاً من أسلوب التلقين الذى سيطر على التعليم قروناً طويلة.

وجوهر هذه الوسائل الإيجابية هو استخدام أساليب لعب الأطفال وألعابهم وإعادة توظيفها، بحيث يقبل الطفل على العملية التعليمية بالحماس نفسه الذى يقبل به على لعبة من ألعابه.

وعن النص فى مسرحيات الأطفال الذى يحتاج إلى مهارات وملكات خاصة بسبب الخصائص النفسية لمرحلة الطفولة ومراعاة مراحل النمو المختلفة، والقدرات التى فى طور الاكتمال بالنسبة للأطفال، فإن هناك بعض الخصائص التى يجب مراعاتها عند كتابة مسرحيات الأطفال، مع ملاحظة أن جوهر فن المسرح لا يختلف من عمل مسرحى إلى آخر، سواء أكانت المسرحيات مقدمة للكبار أو للصغار.

فمن يكتب لمسرح الأطفال لابد أن يكون أصلاً صاحب موهبة وخبرة فى فن المسرح بوجه عام، وأن يكون أيضاً صاحب خبرة فى مواجهة متطلبات سن الأطفال الذين يكتب إليهم مسرحه.

وكان للمؤلف العديد من الملاحظات حول نصوص المسرحيات التى كتبها مؤلفون مصريون منها: تأثر موضوعات مسرح الأطفال المصرى بموضوعات مسرح الأطفال الأجنبى، وعدم وجود بعض القضايا الملحة بالنسبة للطفل فى مسرحه أو المسرح الذى يقدم له، بل يتم الاستسهال واللجوء إلى الموضوعات الجاهزة المطروقة فى مسرح الأطفال الأوربى، والتى أدت بدورها إلى تغريب البيئة التى تقدم للطفل وتغريب مفرداتها.

ولكن هناك بعض المزايا فى مسرح الأطفال المصرى لا يمكن إغفالها مثل الاستعانة ببعض الأشكال التراثية فى عروض هذا المسرح مثل تقديم خيال الظل والأراجوز وإمكانية تقديم مسرح الأطفال فى مختلف الأماكن؛ سواء كانت مخصصة للعرض المسرحى أو غير مخصصة له.

وكانت عروض مسرح الطفل لا تفرق بين المسرح وعرض المنوعات؛ والسبب فى ذلك هو الفكرة التى سيطرت على القائمين على مسرح الأطفال منذ بدايته فى مصر عام 1964، أن مسرح الطفل هو مجرد استعراضات غنائية راقصة.

وقد تأثر مسرح الأطفال بسلبيات المسرح التجارى عن طريق الإضحاك بالألفاظ والحركات، وأنه يمكن أن يكون هدفاً لمسرح الطفل، وهم يخلطون هنا بين ضرورة أن يحتفظ مؤلف مسرح الطفل بروح المسرح وهو يقدم موضوعه وشخصياته للأطفال، وبين أن يكون الإضحاك فى حد ذاته هدفاً، والحقيقة أنه بقدر إقبالهم على الجانب المرح مما يعرض أمامهم بقدر انصرافهم عن المواقف العنيفة أو المؤلمة أو القاسية أو المثيرة للكآبة، ولكن يجب الحرص على ألا ينقلب عنصر المسرح هذا إلى جعل العمل الفنى مجموعة من النكات والفكاهات، وإلا انصرف الأطفال عن موضوع العرض المسرحى، إلى انتظار ما يثير ضحكاتهم.

إن الفكاهة لابد أن تجىء عرضاً من خلال الموضوع المعروض وألا تكون مقحمة أو مسيطرة عليه.

ويعانى مسرح الطفل فى مصر من فقر الشكل الفنى بسبب ضآلة الميزانيات التى يتم رصدها لمسرح الطفل لم يتمكن هذا المسرح عادة من تقديم الشكل المناسب لعروض الأطفال، من ديكورات وملابس وأثاث، كما يندر أن يقدم الحيل التى يمكن عن طريقها تجسيم بعض المواقف الخيالية فى مسرحيات الأطفال، ولا شك أن هذا يلقى العبء الأكبر فى عروض الأطفال على عاتق الممثلين، إذ يصبحون هم العنصر الرئيسى والأساسى فى تقديم ونجاح العرض المسرحى، ولا شك أن هذا يقتضى تكوين فرق خاصة، ينضم إليها ممثلون بصفة دائمة لتقديم مسرحيات الأطفال؛ وذلك حتى يكتسب أفرادها الخبرة الضرورية بأساليب الأداء فى مسرحيات الأطفال.

وقد تضمن الكتاب ملحقاً لصور فوتوغرافية تعرض لأنشطة مسرح الأطفال فى مصر وعروضه المتميزة سواء عروض مسرح العرائس أو المسرح البشرى.

محمد أمين عبد الصمد

سوفوكليس وطه حسين يعاينان المأساة البشرية فى هيئة قصور الثقافة

يرى الفيلسوف الألمانى "فردريك نيتشه" فى كتابه "ميلاد التراجيديا اليونانية من روح الموسيقى" أن لغة سوفوكليس تفتننا بدقتها ووضوح أفكارها الأبوللونية، ولذلك نشعر على الفور بأننا ندقق النظر فى أعمق خلفيات كينونات شخصياته.

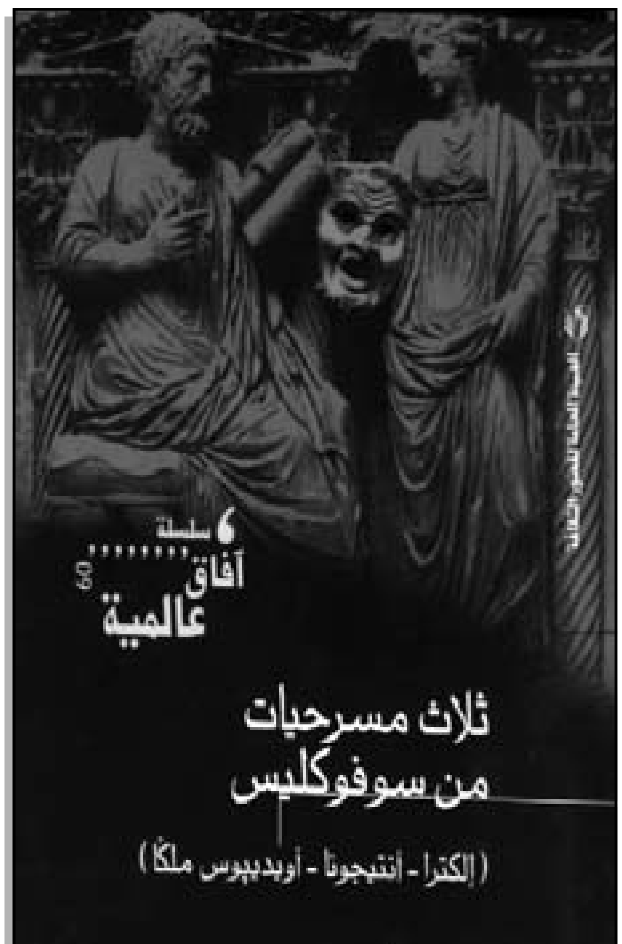
كما يرى الناقد "ألارديس نيكول" فى كتابه "المسرحية العالمية"، أن أى كاتب مسرحى لا يعد بحال من الأحوال - فى مستوى عظمة سوفوكليس وشكسبير، وهذا ما انتهى إليه "ريمون ويليامز فى كتابه "المسرحية من إبسن إلى إليوت" ولعل هذا هو ما يكاد يجمع عليه نقاد وباحثو المسرح، وهو الأمر الذى يتجلى فى إعادة تقديم مسرحيات "سوفوكليس" مطبوعة أو ممثلة فى وقتنا الحاضر، وهو مادعا سلسلة آفاق عالمية التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة إلى إعادة طبع ثلاث من مسرحياته الشهيرة هى "إليكترا، أنتيجونا، أوديب ملكا" قام بترجمتها عميد الأدب العربى طه حسين، بمقدمة جديدة للناقد عبد الغنى داود.

فى هذه المقدمة أشار "داود" إلى جملة الإضافات التى قدمها سوفوكليس للمسرح، حيث اعتبره أول من منح شخصيات مآسيه ماضيا محددا، كما تخلى عن ثلاثيات "أسخيلوس" وقدم مسرحيات منفصلة لعل منها بدايتها ووسطها ونهايتها، فكانت أعمالا متكاملة بذاتها،..

هذه الخطوة التى عدها الناقد خطوة مهمة دفع بها "سوفوكليس" المسرح الذى سبقه دفعة قوية نحو الشكل المسرحى الذى ساد فى الغرب فيما بعد .. ومن جملة ما أشار إليه أيضا فصل "سوفوكليس" ما بين الممثل والشاعر، وهو ما جعل الأخير يتفرغ كمؤلف للكتابة، كما تناول الناقد العصر الذى عاش فيه سوفوكليس وآراء معاصريه، وأسلوبه فى رسم الشخصيات، حيث يقوم بعزلها ووضعها فى مقابل خلفية مأساوية وطبق ذلك على شخصيات "أوديب" و "فيلوكتيس"، كما تحدث عن "الذروة" فى مآسيه والاقتصاد الفنى الشديد لديه مشيرا إلى حذقه فى الجوانب الحرفية فى الفن المسرحى، الأمر الذى جعل "أرسطو" يعتمد على نصوصه فى تحليله للتراجيديا، معتبرا إياها مثلا لنضوج الشكل التراجيدى، كما اعتبره كثيرون أعظم من صنع التراجيديا، وأرجعوا إليه الفضل فى إنزال التراجيديا من عالم القوى الإلهية إلى عالم الحياة العادية وتفسير الأسطورة تفسيرا إنسانيا، وذلك عبر اهتمامه بالشخصية ودراسته النفسية لشخصياته المحورية، وتركيزه الشديد على "الموقف" الذى تظهر فيه، واختفاء العنصر الميتافيزيقى، فى مقابل حضور عناصر الطبيعة، الأمر الذى جعل البعض يعتبرون "أنتيجون" أقرب مسرحيات سوفوكليس إلى ذوق العرض الحديث.

فى المقدمة، كذلك إشارات مهمة، لما تتمتع به أعمال الشاعر الإغريقى من قدرات وإمكانيات مسرحية جعلته يتربع على عرش الفن المسرحى، وحرفية صناعة المأساة فى عصره، وقد دلل الناقد على ذلك باستعراضه الموجز لنصوص "إليكترا، وأنتيجونا، وأوديب ملكا".

ومما يزيد من متعة قراءة هذه الأعمال أن مترجمها هو طه حسين المثقف الكبير الذى خبر الثقافتين، وامتلك أسرارهما، فاجتمع له فى آن واحد عمق النظرة والقدرة على الفهم والتحليل، مع جمال الأسلوب، ورشاقته، بما يضيف إلى النصوص المترجمة جمالاً أصيلاً تتذوقه الأذن قبل أن تحيله إلى العقل.



● إن على الفنان أن يدرك الواقع فى حقيقته حتى يستطيع أن يفهم هذا الواقع ويعمل على تغييره وإذا ما تغير هذا الواقع فعلى الفنان إذن أن يسعى هذا التغيير الجديد حتى يستطيع أن يغير من طرق مواجهته له.

فصوص تاج الحياة فى 9 نصوص مسرحية للأطفال

■ الكتاب: مسرح الطفل (نصوص مختارة)
■ الناشر: المركز القومى لثقافة الطفل



تسعة نصوص مسرحية موجهة إلى الطفل من سن ما قبل المدرسة وحتى الثانية عشرة، هى محتوى كتاب "مسرح الطفل" الذى أصدره المركز القومى لثقافة الطفل ضمن إصداراته فى مهرجان القراءة للجميع.. وهى نصوص مختلفة المعانى، تحتوى العديد من القيم والرسائل المسرحية لعدد من أبرز كتاب الطفل من أجيال مختلفة.

ركزت هذه النصوص على ضرورة التصدى للشر أياً كانت قوته، ومطالبة صاحب الحق بحقه، ووفاء الأبناء لآبائهم، كل تلك المعانى تضمنها نص "بنت السيرك" لأحمد زحام، من خلال حكاية ياسمين ابنة المهرج التى أصرت على العمل فى السيرك بدلاً من أبيها بعد إصابته رغم جشع صاحب السيرك الشرير.

كما حمل هذه المعانى نص "الشاطر قرن الفول" لسمير عبد الباقى وحكاية حجاج الفلاح البسيط وأولاده الثلاثة ومغامراتهم فى البحث عن عمل وتعرضهم للسرقة من المملوك صاحب العمل الشرير وتصدى حسن أصغر أخوته وأقصرهم لهذا الشرير وللانتقام منه.

وكذلك نص "الفرعون الصغير" لشهاب سلطان الباحث عن فصوص تاج الحياة التى كانت رمزاً للمعانى الإنسانية السامية وانتزعها أحد الأشرار من قاعدتها فغضب النهر وجفت المياه وعم الشر فى البلاد حتى استطاع "حابى" الانتصار على الأشرار فعادت الحياة.

كما يحمل نص "الغزالة لا لا" لشوقى حجاب المعاني نفسها فى انتصار الغزالة الرقيقة "لا لا" على زعيم مملكة الجهالة الذى فرض الظلام والجهل على مملكة الحيوانات فهربت من أسوار الجهل والظلام وتحملت كل الأخطار فى سبيل العلم حتى عادت تعلم أهل الغابة لينتصروا على الأشرار.

وتأكيداً على معانى الوفاء والأمانة جاء نص عبد التواب يوسف "على كوجيا" الذى أودع كل ماله عند صديقه التاجر فخانه صديقه وطمع فى الأمانة، غير أن فطنة القاضى الصغير أعادت إليه أمانته.

كما ناقش نص "الأصدقاء الأربعة" ليعقوب الشارونى معنى رفض الظلم وعدم الخضوع له كما فعلت الحيوانات الأربعة التى هربت من قسوة أصحابها واتحدت فى الدفاع عن بيتها ومحاربة اللصوص.

أما نص "تيك العجيب" لفاطمة المعدول فيؤكد قيمة العقل البشرى بالمقارنة مع العقل الإلكترونى الذى يؤدى الأوامر دون القدرة على المناقشة، كما ضمت "حكايات كامل الكيلانى" التي أعدها أحمد سويلم فى سرد جميل بنص الحكايات التراثية على لسان شهرزاد، جحا وجاره البخيل، وحى بن يقظان فى رحلته للوصول إلى الله بالعقل والتأمل، وعبد الله الجمال ، والطمع الذى أفقده كل شىء.

بينما طرح نص "الفيل فلافيلو" للمؤلف وليد كمال حكاية الفيل الذى يكره شكله وطعامه وأخوته ويتمنى أن يصبح كائنا آخر، لكنه يفشل، مؤكداً قيمة أن يقتنع الإنسان بما خلقه الله عليه.

■ عفت بركات

سامح الحضرى .. حائر بين الشخصيات العالمية والشخصية المصرية!

بعد تخرجه فى كلية الآداب قسم اللغة العربية بالإسكندرية التحق بآداب مسرح لينهل أكثر من هذا العالم المجنون.

بدأ سامح الحضرى ممارسة التمثيل فى المسرح الجامعى من خلال فرقة كلية الآداب للفنون المسرحية عام 1969 فقام بالمشاركة فى تمثيل "انت حر" و"باب الفتوح" للمخرج محمد الزينى، ثم عمل كمساعد مخرج فى عروض الكلية، صاحب تعلم المسرح على يد المخرج السورى "نمر سلمون" منهج مسرح الجمهور الخلاق الذى يعيش بأسبانيا.

أسس سامح فريقًا مسرحيًا بكلية التمريض للمرة الأولى وأخرج أول أعماله لهذا الفريق وهو عرض "مشكلة الحكم" لتوفيق الحكيم ثم أخرج "آخر ليلة للحلم" عن "حفلة للمجانين" لخالد الصاوى وحصل العرض على مركز ثان على مستوى الجامعات وكان العرض من البنات فقط.



ثم ابتعد سامح فترة ليعيد قراءة عالمه المسرحى وعاد بإخراج أول تجربة له فى النوادى وهى "حدث أثناء الغناء" تأليف صديقه سامح عثمان، وكونا معًا عالمًا مشتركًا من الإبداع، وحصل هذا العرض على ست جوائز، ورشح لجائزة لجنة التحكيم الخاصة التى كان يرأسها محفوظ عبد الرحمن ليرشحه للعرض فى الهناجر. بعد ذلك قام بإخراج "القطة العمياء" تأليف سامح عثمان، وتم اعتماده كمخرج بالثقافة الجماهيرية، وحصل عنه على أربع جوائز، ثم شارك فى مهرجان اسكندراما للفرق المستقلة وحصل على أحسن مخرج وأحسن عرض لمدة عامين عن عرضيه السابقين.

كوَّن سامح بعد ذلك فرقته المستقلة "بداية" وتم استضافتها فى معهد جوته الثقافى الألمانى وأخرج على مسرحه عرض "السيرك" لأثول فوجرد.

ويؤسس سامح حلمه الفنى أو مشروعه الخاص الذى لم يكتمل على تقريب الشخصيات العالمية من الشخصيات المصرية كأوديب ودون جوان وغيرهما.

وكان آخر عروض سامح عرض "دون جوان لو كان" تأليف عز درويش بإنتاج مشترك ما بين المركزين الثقافيين الفرنسى والألمانى.

وهو يطمح أن يخرج "هاملت"، كما يسعد سامح لتجهيز عرضه الجديد "عشاق المترو" و لجان تارديو.

داليا فهمى .. سندريلا العرائس

اشتهرت داليا فهمى فى الوسط الفنى باسم "سندريلا العرائس" لما تتمتع به من مهارات استعراضية تشبه إلى حد ما - سندريلا الشاشة الراحلة سعاد حسنى.

انطلقت داليا من المسرح المدرسى، إلى مسرح قصر ثقافة 15مايو، ثم قصر ثقافة حلوان، وبرزت موهبتها خلال مشاركها فى بعض البرامج التليفزيونية مثل "حوار مع الكبار" و "حاول تعرف" تلك البرامج التى أتاحت لها فرصة الظهور ولفتت أنظار المخرجين الذين اختاروها بعد ذلك للمشاركة فى عروضهم والتى منها "العطر" للمخرج محمد عز، "ليلة حمراء" مع ياسر أبو العلا، "الجنس الثالث" لأحمد فاضل، "مقامات الرحيل" للمخرج ضياء عبد الحميد، كما عملت مع المخرج حسن عبد السلام فى مسرحية "يا انا يا هو"، ومع عبد الرحمن عرنوس فى "الطوفان"، ومع عبد الرحمن الشافعى فى "سلامات سلامات"، كما التحقت داليا ببعض الورش المسرحية مثل ورشة المخرجة الأمريكية "كاتيلن جرى" للرقص الحديث، وورشة لإعداد الممثل، وقدمت من خلالها عملين هما "مسافرون" و "الخدمات"، وقد حصلت داليا على العديد من الجوائز من مهرجانات "سمنود، زفتى، مهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر"، ولأنها تعشق الأطفال وأيضا ع تعشق المسرح فقد قررت اللعب مع الصغار وأصبحت تبحث بنفسها عن كل ما يبهج الأطفال حتى أنها شاركت فى العديد من الحفلات الخيرية، وقدمت الكثير من العروض فى الأماكن المفتوحة مصطحبة معها أجهزة الموسيقى، والعرائس التى تجيد تحريكها وتقدم من خلالها الحواديت التعليمية والمسلية للأطفال.



كذلك تقوم "داليا" بعمل بعض الكتيبات التى تحمل إهداءات تحمل معلومات قيمة للأطفال، كما تحمل توقيعات بعض الممثلين الكبار، من أجل إسعاد الطفل. لم تكتف بالعروض داخل القاهرة، وراحت تتجول بعروضها الفنية وتقوم بعروضها فى أماكن مختلفة مثل مسرح الماجيك لاند، مدينة الإنتاج الإعلامى، دريم بارك، كما ذهبت أيضا إلى مراكز الشباب، واستادات المدن، حتى تتيح للأطفال فى كل مكان فرصة حضور عروضها والاستمتاع بها.

وتتمنى داليا أن تقدم المزيد من مسرحيات الأطفال التى تخدم عقلية الطفل، وتراعى فى الوقت ذاته تقديم المتعة البصرية والإبهار له، وخاصة الطفل اليتيم.

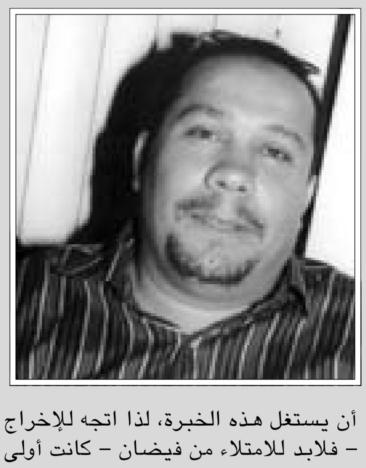
أميرة شوقى

البورسعيدى محمد المالكى .. ولد على المسرح

كأنه ولد ممثلا، مذ كان طفلا وهو يجيب كل من يسأله حين يصادفه فى الطريق عن وجهته: فيقول :"رايح المسرح - جاى من المسرح"، التحق بكل الفرق التى مر عليها أو مرت عليه، من الطلائع إلى فرق الشباب والرياضة، حتى فرق قصور الثقافة، التى وقف على مسرحها فى السادسة عشر من عمره ليشارك فى عرض "السر ف بير" و "الحرافيش" للمخرج أحمد عجيبة، ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن ومن يسأل عنه فى بيته يقولون له : إنه فى المسرح!

نعم إنه هناك إما ممثلا أو مخرجا أو مشاهدا للعروض ومن بين المسرحيات التى شارك فيها أيضا كممثل : "يا بهية وخبرينى" إخراج حسين عز الدين، ثم "الدرافيل" مع المخرج رشدى إبراهيم الذى كان له فضل التشجيع والتعليم مع أستاذه الآخر محمد الرشيدى الذى أخرج له أيضا عرض "الغريب ومجلس العدل" كذلك شارك فى عرضى "ملاعيب" مع سعيد حامد، و"المجاذيب" لحسين عز الدين.

بالتأكيد الخبرة التى كونها المالكى طوال ممارسته للمسرح كانت كبيرة، فكان لابد أن يستغل هذه الخبرة، لذا اتجه للإخراج - فلابد للامتلاء من فيضان - كانت أولى تجاربه الإخراجية مسرحية "زيارة السيدة العجوز" لدورينمات، وتلاها "يا بهية وخبرينى" لنجيب سرور، والتى شارك بها فى مهرجان جامعة قناة السويس المسرحى وفاز عنها بالجائزة الأولى على مستوى الجامعة، وبدأ من هنا يعرف طريق المهرجانات والجوائز؛ حيث فاز بعد ذلك بجائزة أفضل عرض وأفضل سينوغرافيا من مهرجان الإبداع المسرحى ببورسعيد، كذلك الجائزة الأولى من الشباب والرياضة عن العرض نفسه، كذلك حصل من جامعة قناة السويس - أيضا - على الجائزة الأولى عن عرضه "قصاقيص بورسعيدية" وهو العرض الذى شارك به فى مهرجان المسرح الجامعى العالمى فى تونس، ونال عنه عدة جوائز أخرى هى جائزة أحسن عرض، أحسن سينوغرافيا، وجائزة أفضل ممثل ثان، و"ثالث" موسيقى، بالإضافة إلى المركز الثالث لأفضل ممثلة.



ثم كان عرضه التالى "الدرافيل" والذى شارك به فى مهرجان "ساقية الصاوى" وحصل به على جائزة أفضل عرض، وأفضل إخراج، وسينوغرافيا، وتمثيل.

وتوالت بعد ذلك عروضه كمخرج فقدم "فى حب بورسعيد" و "دم السواقى" و "الغجرى" و "الأوباش" ومازال المالكى يحلم بتقديما لمزيد من العروض، ويتمنى أن يقدم "هاملت" و "كاليجولا" برؤية جديدة.

عفت بركات



إيمان العوال .. تحلم بالشهرة والأضواء

الإسكندرانية الجميلة إيمان العوال جاءت إلى القاهرة تحلم بتحقيق الشهرة والأضواء ، ولم تمنعها جامعة المنيا التى تدرس آداب إنجليزى بها عن تحقيق هذا الحلم، واستطاعت بموهبتها الجادة أن تحفر لها مجرى فى عالم المسرح، قدمت خلاله العديد من الأعمال الجيدة منها "مجنون واحد مش كفاية" مع الفرقة القومية للجيزة، من تأليف عبد الفتاح البلتاجى وإخراج حسن الوزير، الذى عملت معه أيضا على خشبة الهناجر فى عرض القضية 2007 تأليف يسرى الجندى وبطولة سوسن بدر، وأحمد حلاوة، وهو العرض الذى شارك فى الدورة الأخيرة لمهرجان المسرح القومى.

ومع د. رضا غالب قدمت "أمير الحشاشين " من تأليف أبو العلا السلامونى، ثم "الشحات والأميرة" عن نص "هبط الملاك فى بابل" لدورينمات من إعداد وإخراج عادل درويش. ومن المسرح الشعبى قدمت إيمان "دقة زار" للراحل محمد الفيل، إخراج حسن سعد.

حصلت على جائزة أحسن ممثلة فى دورى الشركات عن دورها فى عرض "الشحات والأميرة".

إيمان العوال ممثلة شاملة لديها القدرة على الغناء والتمثيل والاستعراض، وهى دائما تتطلع إلى تنمية موهبتها؛ لذلك التحقت بالعديد من ورش التمثيل أهمها استوديو الممثل مع محمد صبحى، ومركز الإبداع مع خالد جلال.

إيمان ترجع الفضل فى اكتشافها وتقديمها إلى المخرج حسن الوزير، كما ترجع الفضل فى تثقيفها "أكاديميا" إلى د. رضا غالب الذى تتمنى العمل معه مرة أخرى.

كذلك "محمد صبحى" الذى استفادت منه الالتزام، وأهمية أن يطور الممثل أدواته وموهبته باستمرار.

تتمنى إيمان أن تعثر على الأدوار التى تفجر كل طاقاتها الفنية.

كان ياما كان

على بابا

يعتبر الكثير من نقاد المسرح ومؤرخيه أن توفيق الحكيم هو الأب الشرعى للكتابة المسرحية الحديثة، وأنه صاحب الخطوات الواسعة والمؤثرة فى تاريخ التأليف المسرحى، وقد بدأ توفيق الحكيم التأليف لفرقة عكاشة قبل سفره إلى باريس لدراسة القانون، وقد أشار إسماعيل أدهم إلى عدد من المسرحيات التى قدمها الحكيم بداية من عام **1922** لفرقة عكاشة المسرحية لتمثيلها على مسرح الأزبكية ومنها "المرأة الجديدة"، و"العريس"، و "خاتم سليمان"، وأشار فؤاد دواره إلى ثلاثة نصوص عندما كان عبد الحليم نويرة مديراً للمسرح الغنائى، وهى: "المرأة الجديدة" و "أمينوسا" و "خاتم سليمان"، وهى الآن ضمن مقتنيات المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وعثر فؤاد دواره كذلك على نص "على بابا" لدى الممثل القديم محمد يوسف الشهير بـ"شمعون"، وقام الحكيم بإهداء مسودة هذه المسرحية بخطه إلى المركز القومى للمسرح، وهى النسخة التى اعتمد عليها دواره فى تحقيقه وتقديمه للنص ضمن مطبوعات المركز عام **1983**.

وتعتبر مسرحية "على بابا" المستوحاة من الجو الشرقى لـ "ألف ليلة وليلة"، هى آخر مسرحيات الحكيم فى هذه المرحلة وأكثرها نجاحا، وقد تداولتها العديد من الفرق وقامت بتمثيلها بعد حل فرقة عكاشة، وقد قارن الراحل دواره بين نسخة الممثل محمد يوسف والنسخة التى أهداها توفيق الحكيم للمركز؛ فوجد فى الأولى العديد من التحريفات والحذف والإضافة نتيجة كثرة نسخ المسرحية اعتمادا على الذاكرة وتنقلها من فرقة لأخرى طوال سنوات عديدة، غير أن كل هذه التحريفات لا تغير من السياق الرئيسى للأحداث كما كتبه الحكيم.

والنسخة الموجودة بالمركز القومى للمسرح تتميز بأن جميع أزجالها وأغانيها من نظم توفيق الحكيم، وقد أتم الحكيم تأليف هذه المسرحية وهو فى باريس.

ويعتبر استلهام الحكيم لحكاية "على بابا" سيرًا على نهج من سبقوه ممن استلهموا القصص الشعبى مثل "مارون النقاش" فى مسرحيته الشهيرة "أبو الحسن المغفل".

وقصة "على بابا" من القصص المتداول وغير الموجود بنسخة "ألف ليلة وليلة" إلا أنها اشتهرت حتى على المستوى العالمى فقدمت على المسرح الفرنسى فى القرن التاسع عشر بثلاث معالجات؛ الأولى كتبها "بيكسوكور" "على بابا والأربعين لصا" سنة **1823** ومسرحية "على بابا والأربعين لصا" من تأليف ألبرت فانلو، ووليام بوسناك، وترى الباحثة "سزدل ياسين" أن توفيق الحكيم قد اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا، وتورد الباحثة العديد من اللمحات الذكية التى تؤيد بها رأيها.

وقدمت شركة ترقية التمثيل العربى المسرحية فى أواخر عام **1926** فى أربعة فصول وستة مناظر، وقام بكتابة أغانيها بديع خيرى، ولحنها زكريا أحمد، وأخرجها عمر وصفى.

وحرصت العديد من الأقلام النقدية على الاحتفاء بالمسرحية وتأكيد نجاح فرقة عكاشة فى استعادة مكانتها المتميزة بين الفرق المسرحية بهذا العرض، ولم يفت بعض النقاد الإشارة إلى الأصل الأجنبى للمسرحية.

وسبق للمركز القومى للمسرح نشر تحقيق لهذه المسرحية عام **1983** مع مقدمة لفؤاد دواره.

محمد أمين عبد الصمد

إبراهيم فؤاد صعلوك المسرح الجميل

إبراهيم فؤاد ثابت واحد من أبناء العائلات الميسورة والمعروفة فى أسيوط ولد فى عام 1934، وكان من المفترض أن يواصل تعليمه الجامعى بعد حصوله على التوجيهية. لكنه بدلا من أن يعيش الحياة السهلة المستقرة، فضل أن يهجر عمله ويتقلب فى أعمال كثيرة ما بين أسيوط والقاهرة فعمل موظفاً بإحدى شركات القطاع العام، وعمل محصلاً بالترام، وأخيرا ترك كل هذا ليتفرغ للمسرح. ولم يثنه عن هذا التفرغ صدود العائلة، واكتفى بالقروش القليلة التى ينتزعها من العمل بالمسرح مخرجا وممثلا وعاش للمسرح وبالمسرح حتى الآن.

لم يكن طريق إبراهيم فؤاد المسرحى مفروشاً بالورد، فقد استعدت عليه موهبته ونبوغه من ضيَّق عليه السبل من كوادر فرقة أسيوط المسرحية، لكنه تحمل هذا بصبر نادر، مواصلاً طريق معلمه الأول الفنان سعد الكريمى ليعلِّم أجيالا من الهواة المسرح فوق الخشبة.

شارك إبراهيم فؤاد ممثلا فى أكثر من خمسين عملاً مسرحياً من: العباسة، والشبك، وأدهم الشرقاوى، وإدارة عموم الزير، إلى، حلم ليلة صيف، وصياد السمك، وبير الشفا، وأبو عجور سلطان حاير، وقدم كمخرج مجموعة من الأعمال أهمها: بير الشفا، وأبو نضارة، وناس مش مننا..، وغيرها، وحصد العديد من جوائز التمثيل والإخراج فى مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح المدرسى ومسرح الشباب والرياضة.

● كيف بدأت علاقتك بالمسرح؟

– كان فيه ما يسمى بالساحة الشعبية بأسيوط، وكانت الساحة تقدم كل يوم خميس حفلة سمر، وفى ليلة من ليالى الخميس شاهدت الممثل (عبد النبى فرغلى) يمثل دور ليلى، الشاعر المرحوم حسين منصور يمثل دور قيس فى مشهد من مشاهد مجنون ليلى، وأنا أشاهد هذا المشهد أحسست أننى يمكن أن أقوم بأفضل مما أراه، فبدأت أبحث عن هواة المسرح، وعرفت يومها أن هناك فرقة محترمة تضم نخبة من كبار موظفى الحكومة، ويقودها الفنان سعد الكريمى – الله يرحمه، وبدأت أحضر للفرجة على التدريبات والعروض خاصة بعد أن اكتشفت أن سعد الكريمى كان صديقاً لوالدى.

وكانت الفرقة مشهورة باسم «فرقة أسيوط المسرحية» ويرعاها مدير المديرية الشاعر الكبير عزيز أباظة، الذى أمر ببناء مسرح الساحة الشعبية (بالشبان المسلمين الآن) ليكون مقرا للفرقة. وأول عمل شاركت فيه مع الفرقة كان (ملك الصابون) من إخراج سعد الكريمى، ربما فى عام 1957.

● ما العمل الذى تعتز به ، وما العمل الذى كنت تود عدم المشاركة فيه ولماذا؟

– العمل الذى أعتز به كممثل هو مجموعة الأدوار التى لعبتها فى مسرحية «صناعة الأعداد» والتى قدمناها باسم «شُرم بُرم» للكاتب السورى عبد الفتاح رواس قلعجى والتى أخرجها رأفت الدويرى. فقد قمت بأداء أربع شخصيات مختلفة. أما كمخرج؛ فأنا أعتز بإخراج مسرحية «بير الشفا» تأليف درويش الأسيوطى .. لأنها أول عمل أُعتمد به كمخرج بالثقافة الجماهيرية، وأحصل به على جائزة الإخراج فى مهرجان المائة ليلة لفرقة فلاحين أسيوط فرقة جديدة مترابطة، لكن للأسف الإدارة مزقتها وقضت عليها.

ولا يوجد عمل تمنيت ألا أقدمه؛ لأن أى عمل أعتبره قطعة من نفسى، هل أستطيع قطع يدى مثلا ..

● ما حكاية فرقة فلاحين أسيوط معك؟

– كان فيه نص قرأته، تأليف درويش الأسيوطى، اسمه (بير الشفا) ورأيت أن هذا النص هو أفضل ما يمكن أن يقدمه مسرح الثقافة الجماهيرية فى ذلك الوقت، فتقدمت إلى مدير القصر عبد الجابر بهلول بخطة العمل ، فاشترط أن أقدمه بمجموعة من شباب الفرقة، وكانت الإمكانات المالية كلها مخصصة للفرقة الكبيرة وبها عبد السلام الكريمى وعبد النبى فرغلى اللذان حالا دون تقديم تجارب سابقة لى مع مجموعة من مطاريد الفرقة والمتمردين على سلطة الزعيمين مثل صلاح حسونة ، ودرويش الأسيوطى، ومحمد عطا، وعزت دانيال ،وأمير شلتوت.

وقد اشترط مدير القصر عدم تقديم أى مبلغ للفرقة. فوقفنا؛ بل وقررنا أن يعتمد العمل على العناصر المحلية تماما. وبالفعل ليكن أى عنصر من عناصر العمل المسرحى لـ«بير الشفا» من خارج أسيوط ! المؤلف والمخرج والعنصر النسائى والديكور والموسيقى إلخ ... ولهذا قدمت الفرقة المسرحية رقماً قياسياً من ليالى العرض (60 ليلة عرض).

ولما اكتمل العرض رغب مدير القصر فى مشاركة العمل بمهرجان المائة ليلة، فكان له ذلك، ولما كانت الفرقة بلا اسم ولنا مشاركة أخرى بالفرقة الكبيرة؛ رأى رءوف الأسيوطى «مدير المسرح بالثقافة الجماهيرية» أن يسميها فرقة «فلاحين أسيوط» قياسا على فرقة فلاحين المنصورة. ولكن الزعيمين لم يرضهما النجاح فأرادا إجهاض التجربة كما أجهضا تجربة «حالة إظلام» وتجربة أخرى لا أذكر اسمها للمجموعة، نفسها، وقد سافر عبد النبى خصيصا ليهاجم العرض أمام لجنة التحكيم بالمهرجان. لكن العرض حصد جوائز الإخراج والتمثيل والديكور أيضا.

● هل أنت سعيد بمشوارك المسرحى؟

– طبعا سعيد بمشوارى المسرحى .. رغم أننى لم أجن منه شيئا ماديا يذكر، فأظن أنه لولاى لتوقف النشاط المسرحى فى أسيوط – فى فترة معينة من الفترات – وكان هذا طبعاً بمساعدة بعض الفنانين، تلك الفترة التى تسلط فيها البعض على المسرح فى أسيوط، واستطاعوا إقصاء المخرج الرائد سعد الكريمى، وتوقفت فرقة أسيوط عن العمل لسنوات.

وكانت تلك المجموعة لا تسمح بظهور مخرج مسرحى أو ممثل جيد بأسيوط. ويكفينى أن أسمع كبار رجال المسرح فى أسيوط ينادوننى «ياعم إبراهيم».


إبراهيم فؤاد فى أحد العروض المسرحية

● كيف ترى المسرح المصرى الآن؟

– أنا شايف غير اللى شايفاه الناس، المسرح المصرى فى حالة موت .. أو حالة ركود، وأرى أن من يحيى المسرح فى مصر هو مسرح الثقافة الجماهيرية .. المسرح المصرى أصابته لطمة شديدة فى السبعينيات أفقدته توازنه، ولا أمل فى إصلاحه إلا بإصلاح مسرح الثقافة الجماهيرية. كان فيه مسرح رائع فى الستينيات.

● هل المسرح فى الأقاليم حركة فنية أم ظاهرة طارئة؟

– حركة فنية طبعاً، واستطاعت أن تفرز (مش حلوة تفرز دى؟)، لكن فعلا أفضل الكوادر الفنية فى التأليف والإخراج والتمثيل فى مصر كلها من أبناء مسرح الثقافة الجماهيرية بالأقاليم.

ولعلمك مسرح الثقافة الجماهيرية هو من روج لأكاديمية الفنون، وعرف الناس فى الأقاليم إنه فيه حاجة اسمها (معهد الفنون المسرحية)، وحتى الآن معظم الدارسين بمعهد الفنون المسرحية من أبناء فرق الثقافة الجماهيرية بالأقاليم، ولولا هذا المسرح ما عرف الكثير من كبار النقاد والنجوم الطريق إلى معهد المسرح.

● ترى أن مسرح الثقافة الجماهيرية يحتاج إلى إصلاح .. ما هى المعوقات التى تراها تعوق هذا المسرح؟

– زمان كان فيه مخرج مقيم مع الفرقة يعلِّم .. المخرج المقيم ضرورى للتدريب.

لابد من التدقيق فى اختيار المخرجين الجدد؛ خاصة غير الدارسين. لابد من لجنة على مستوى عال تكون دائمة لاختيار المخرجين الجدد، كمان لازم الفرقة تتولى بعناصرها من إدارة المسرح، الموظف أفسد هذا الجانب ويجب الحد من سيطرة الموظفين على الفرق. يجب أن يتولى المكتب الفنى للفرقة مهامة فى اختيار النص، وأن تشكل لجنة لاختيار النص.

● هل تتابع الدوريات المسرحية؟

– بقدر المتاح.. هيه فين الدوريات المسرحية؟! مجلة المسرح قفلوها.. سلسلة المسرح العربى توقفت .. سلسلة المسرح العالمى توقفت .. ما فيش غير الصفحات الصحفية فى الجرائد وجريدة «مسرحنا»..

● مارأيك فى مسرحنا؟

– جميلة .. أنا عندى أعدادها كلها، ولكنها تحتاج إلى تطوير. يجب أن تهتم أكثر وأولاً بالمسرح فى الثقافة الجماهيرية، وتربط هذا المسرح بحركة المسرح المصرى عامة والمسرح العربى «مسرحنا» تهتم بالمسرح فى القاهرة أكثر من الأقاليم. حتى اهتمامها بالأقاليم يزيد توزيعها.

● مارأيك فى مهرجان المسرح التجريبى وكيف ترى تأثيره؟

– كل عرض مسرحى جديد هو تجريب، لكن إذا كنت تقصد المهرجان اللى بيتعمل فى القاهرة ساعدنى أشوف عروضه حتى أحكم ما يقولون عنه مهرجان المسرح التجريبى. ألا تستطيع الثقافة الجماهيرية استضافة مجموعة من كوادر المسرح فى فرقها لحضور هذا المهرجان؟ يا أخى اعتبرونا فرقة من الفرق اللى بتجيبوها من بلاد بره .. أما عن تأثيره .. هناك تقليد أعمى دون وعى من المخرجين لبعض إفيهات الحركة فى العروض التى شاهدوها فى المهرجان .. يقومون بحشر هذه الإفيهات التى لا علاقة لها بعروضهم لإحداث الغرابة والدهشة.

● كيف ترى تجربة نوادى المسرح بالثقافة الجماهيرية؟

– السؤال ماذا تريد الجماهيرية من نوادى المسرح. أن يقدم المخرج عرضا تكتمل فيه عناصر مسرح الثقافة الجماهيرية .. فليس من المفروض تقدم النوادى العروض المقلدة لما يعرض فى المهرجان إياه، وإنما يجب أن تقدم مسرح الثقافة الجماهيرية، وعلى إدارة المسرح أن تحدد أهداف مسرحها، العملية «ظاطت»...

حاوره : درويش الأسيوطى

ذاكرة المسرح

فرقة مسرح الجيب

تأسست هذه الفرقة بقرار وزارى فى فبراير 1962 بناء على اقتراح مقدم من المخرج سعد أردش بعد عودته من البعثة العلمية إلى إيطاليا عام 1959 واطلاعه هناك على الاتجاهات التجريبية فى المسرح العالمى وزيارته للمسارح الطليعية الصغيرة بإيطاليا وخاصة تياترو بكولو فى ميلانو وقد عين سعد أردش مديرا لمسرح الجيب، كما تم تشكيل لجنة فنية لمعاونته بالإشراف على الفرقة وتكونت من توفيق الحكيم، د. رشاد رشدى، د. على الراعى، د. صقر خفاجة، واتخذت الفرقة الدور الثانى من نادى السيارات بالقاهرة مقرا لها بعد إعداده كمسرح، وقد أنفقت وزارة الثقافة حينئذ مبلغ سبعة آلاف جنيه لتأثيث الصالة بمقاعد المشاهدين وتزويد خشبة المسرح بأجهزة الصوت والإضاءة.

ألحق مسرح الجيب بالمؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى، وافتتح موسمه الأول بمسرحية لعبة النهاية لصمويل بيكيت، ترجمة: علاء الديب وإخراج : سعد أردش وبطولة حسن عبد الحميد، عصمت محمود، إسلام فارس، أحمد توفيق وقام بتصميم الديكورات الفنان صلاح عبد الكريم، وبوضع الموسيقى المسرحية د. عواطف عبد الكريم.

استمر المسرح فى تقديم عروضه بموقعه بنادى السيارات حتى أوائل عام 1963 حينما احترق المسرح فى 1963/1/16 واستأنفت الفرقة تقديم عرضها الثانى "الكراسى" بمسرح الجمهورية، وفى ديسمبر 1963 انتقلت الفرقة إلى مسرح الحديقة الفرعونية بالجزيرة وذلك حتى أواخر عام 1968 حينما تم تخصيص 26 يوليو بالأزبكية للفرقة، وذلك حتى عام 1974 حينما أطلق على الفرقة اسم فرقة الطليعة والتى استمرت حتى الآن بهذا الاسم وفى الموقع الجديد نفسه.

تولى إدارة الفرقة كل من سعد أردش 1962 - 1964 كرم مطاوع 1964 -1969 أحمد عبد الحليم 1970 -1969 أحمد زكى 1970- 1974.

قدمت الفرقة خلال مسيرتها الفنية المسرحيات التالية :

لعبة النهاية لصمويل بيكيت، الكراسى ليوجين يونسكو، ترجمة: عبد القادر التلمسانى، الاستثناء والقاعدة لبرتولد بريخت، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوى، سهرة مع تشيكوف، ترجمة: د. على الراعى، حنا مرقص، محمد طاهر الجبلاوى، ماكبث فى الجيب لهارولد لانج، يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم، شفيقة ومتولى، المستخبى لشوقى عبد الحكيم، يرما لجارسيا لوركا، ترجمة : وحيد النقاش، حسن ونعيمة شوقى عبد الحكيم، ياسين وبهية لنجيب سرور، بستان الكرز لتشيكوف ترجمة: نجيب سرور، راشمون لريونوسوكى أكوتاجا، وترجمة: عبد الحليم البشلاوى، خادم سيدين لكارلو جولدونى، ترجمة: سعد أردش، طبول فى الليل، لبرتولد بريخت، ترجمة : ليلى جاد، أجاممنون لإيسخولوس ترجمة : د. لويس عوض، الشهاب لدورينمات ترجمة: أنيس منصور، الأسلاف يتميزون غضبا، مسحوق الذكاء لكاتب ياسين ترجمة : إدوار الخراط، هيدى بانوب، ميديا لجان أنوى، ترجمة : إدوار الخراط، سيزيف والموت لروبير ميرل، ترجمة: فتوح نشاطى، الضفادع لأريستوفانيس، ترجمة : د. لويس عوض، الملك يموت ليوجين يونسكو، ترجمة : أنسى الحاج، أ.ب تأليف ناظم حكمت، المسير الطويل لهدى زكا، محاكمة رأس السنة لبهيج إسماعيل، رسالة إلى جونسون لعبد الرحمن الشرقاوى، الأستاذ ليوجين يونسكو، ترجمة شفيق مقار، الغائب لجمال عبد المقصود، يا بهية وخبرينى لنجيب سرور، التركة، النجاة، يحيى ويميت "ثلاثة مسرحيات تحت عنوان تحت المظلة لنجيب محفوظ، إعداد: مصطفى بهجت مصطفى، تانجو لسلافومير ميروجيك، ترجمة مسير التندارى ونبيل الألفى، حبظلم بظاظا لفاروق خورشيد، الجواب لناجى جورج، رحلة حب لعزت الأمير، الإنسان والظل لمصطفى محمود، ثورة الزنج لمعين بسيسو، العدل لتوفيق الحكيم، القمر لتوفيق الحكيم، ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور، المشخصاتيه لعبد الله الطوخى، الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور، سندباد لشوقى خميس، سكان السطوح، الغول لبيتر فايس، ترجمة: د. يسرى خميس، مهرجان الضحك والبكاء للسيد الشوربجى، الجنينة لإدوارد ألبى، ترجمة: جلال العشرى،حكاية ثلاث بنات لجمال عبد المقصود، العم النبيل لموليير، ترجمة وصياغة شعرية فؤاد حداد، مجانين ماراصاد لبيتر فايس، وبالتالى يكون مجموع المسرحيات التى قدمتها الفرقة خلال عشر سنوات تقريبا 51 مسرحية.



شارك بإخراج هذه المسرحيات نخبة من المخرجين المتميزين من بينهم: سعد أردش، كرم مطاوع، محمد عبد العزيز، أحمد زكى، كمال عيد، فاروق الدمرداش، نجيب سرور، منير أبو دبس، نبيل الألفى، حسن عبد السلام، رأفت الدويرى، زغلول الصيفى، محمود الألفى، أحمد عبد الحليم، سمير العصفورى، عبد الرحيم الزرقانى، كمال حسين.

هذا وتجب الإشارة إلى فرقة مسرح الجيب قد استضافت عددا من الفرق الأجنبية من بينها فرقة هارولد لانج الإنجليزية 1965 - 1964والتى قدمت عندما يتكلم الإنسان، مكبث فى الجيب، فرقة المسرح اللبنانى الحديث التى قدمت الملك يموت ليونسكو.

شارك فى بطولة عروض الفرقة نخبة من نجوم المسرح والنجمات من بينهم عصمت محمود، سميحة أيوب، نجمة إبراهيم، أمينة رزق، نادية السبع، ناهد سمير، هدى عيسى، سهير المرشدى، محسنة توفيق، نيللى مظلوم، سهير البابلى، حسن عبد الحميد، عبد الله غيث، جلال الشرقاوى، صلاح منصور، حسن البارودى، أحمد توفيق، أنور إسماعيل، عبد السلام محمد، رشدى المهدى، عبد الرحمن أبو زهرة، محمد الطوخى، توفيق الدقن، محمد الدفراوى، محمود عزمى، عدلى كاسب، عبد المنعم مدبولى، أحمد مرعى، عادل هاشم، أحمد خليل، محمد سالم، المرسى أبو العباس، كمال حسين، فاروق يوسف، نبيل بدر، محمود الحدينى، حمدى أحمد، شكرى سرحان، نور الشريف، عباس فارس، صلاح السعدنى، فاروق يوسف، محمد عبد المعطى، محمد فريد.

جدير بالذكر أن النشاط التجريبى والطليعى فى المسرح المصرى والعربى قد بدأ بإنشاء مسرح الجيب، وقد أحدثت العروض الأولى للفرقة وخاصة عروض مسرح العبث ردود فعل واسعة فى الدوائر الأدبية والفنية، وتفاوتت الآراء والتعليقات بين الإدانة لهذا الشكل المسرحى وبين الحماس له والترحيب به، وقد قدمت عروض العبث فى الفترة الأولى للفرقة وبالتحديد فى عهد مديره سعد أردش؛ فى حين رأى المدير التالى له كرم مطاوع أن إشكاليات مسرح العبث وظروف نشأته ليست ملحة للجمهور المصرى فى ذلك الوقت.

ويحسب لفرقة مسرح الجيب تقديمها لعدد كبير من التجارب المسرحية فى مختلف المفردات المسرحية وفى مختلف الاتجاهات سواء بالبحث فى مجال الموروث الشعبى أم فى تقديم أحدث النصوص العالمية، كما يحسب للفرقة تقديمها لعدد كبير من الموهوبين فى مختلف مفردات العرض المسرحى، وفى مجال التأليف تم تقديم جيل جديد لأول مرة يضم أسماء شوقى عبد الحكيم، بهيج إسماعيل، نجيب سرور، عزت الأمير، جمال عبد المقصود، ناجى جورج، مصطفى بهجت مصطفى، شوقى خميس، عبد الله الطوخى، السيد الشوربجى.

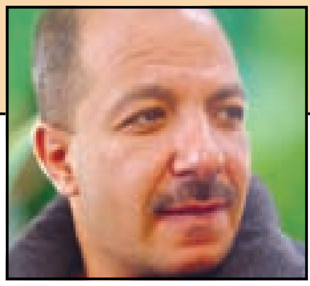
كذلك اهتمت الفرقة بتقديم المسرح الشعرى وذلك من خلال أعمال: صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، عبد الرحمن الشرقاوى، فؤاد حداد.

وبخلاف تلك النصوص المهمة لكبار المؤلفين العالميين يحسب للفرقة أيضا تعريف الجمهور المصرى بإبداعات بعض الكتاب العرب ومن بينهم معين بسيسو الفلسطينى، وكاتب ياسين الجزائرى، وهدى زكا اللبنانية.

د. عمرو دواره

مجرد بروفة

أعتذر لـ «مصطفى سلطان»



■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

مبدئيًا .. أنا مدين باعتذار للأستاذ مصطفى سلطان الذى اعتقدت أنه عميد معهد الفنون المسرحية، حتى نبهنى البعض أن اسم العميد ليس «مصطفى سلطان».
المشكلة التى واجهتنى أن فريقًا قال إن العميد اسمه «سيد سلطان»، وقال فريق ثان إنه «على سلطان»، وثالث قال إنه «رجب سلطان».
هكذا وجدت نفسى فى متاهة فـ «خطفت رجلى» إلى المعهد واستوقفت الطلاب، كل طالب على حدة، لأسأل عن اسم العميد، فدخلت فى متاهة أشد، حيث تلقيت أسماء مختلفة، منها «إبراهيم سلطان»، و«رمضان سلطان»، و«شعبان سلطان» ... وهلم جرا .. أحدهم قال إنه «محمد سلطان» فقلت له: لأ .. عند محمد سلطانٍ ووقّف، فهو ملحن مشهور، وكان متزوجًا من المرحومة فايزة أحمد الفنانة الجميلة، وليس له فى المسرح، فباغتنى بقوله : يعنى العميد اللى ليه فى المسرح ؟!
لم أعلق على كلام الطالب .. لكنى طلبت منه سرد أسماء من تولوا عمادة المعهد منذ إنشائه وحتى الآن ، فذكر لى كل الأسماء من «زكى طليمات» وحتى «أحمد سخسوخ» ثم أصر على أن يختم بـ «محمد سلطان»!!.. أما زميله فقد أكد لي، بيقين مطلق، أن العميد هو حمادة سلطان .. فتذكرت المنولوجيست الشهير وقلت «يخلق مالا تعلمون» !!
هذه الظاهرة العجيبة ألا تحتاج إلى فريق من علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا - لا أدرى ما علاقة الأنثروبولوجيا بالموضوع - للبحث عن أسباب عدم معرفة طلاب المعهد لاسم عميدهم؟ أنا عن نفسى مستعد لتمويل هذا الفريق حتى يؤدى مهمته على خير وجه.
وكما أنا مدين باعتذار للأستاذ مصطفى سلطان الذى اعتقدت أنه عميد معهد الفنون المسرحية، فأنا مدين بالشكر لجريدة "المصرى اليوم" التى قطعت الشك باليقين فى عددها الصادر يوم 15 الشهر الحالى، ونشرت تقريرًا تحت عنوان "طلاب فنون مسرحية - فرع الإسكندرية - يضربون عن الدراسة .. وعصمت يحيى حيعدى عليهم ويشوف"، وجاء فى التقرير أن اسم العميد هو «د. محمود سلطان».
ولأننى أحترم "المصرى اليوم" وأصدقها وأعتبرها واحدة من أهم الجرائد المصرية الآن، وأحرص على قراءة كل ما تنشره، فإن اسم عميد معهد الفنون المسرحية الصحيح أصبح بالنسبة لى - وحتى إشعار آخر - هو «د. محمود سلطان» .. شكراً لـ«المصرى اليوم» .. وأعتذر مرة ثالثة وعاشرة للأستاذ «مصطفى سلطان» الذى ظلمته معى بدون أى ذنب جناه سوى أنه يحمل لقب «سلطان» وجلّ من لا يخطئ يا أستاذ «مصطفى سلطان»!!
إذن عميد المعهد هو «د. محمود سلطان» .. وعليه؛ أطالب السيد عصمت يحيى رئيس أكاديمية الفنون بعزل هذا الرجل فورا بعد أن وصلت الأوضاع فى المعهد إلى الحضيض.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى تنقشع السحابة السوداء التى ظللّت سماء المعهد منذ أن تولى عمادته.
اعزل «د. محمود سلطان» بعد أن ضاق به الأساتذة ذرعاً، وتقدموا إليك بمذكرة لسحب الثقة منه ولم تفعل فيها شيئاً.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى يعود المعهد إلى سابق عهده فاعلاً ومشرقًا ومضيئاً.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى تحافظ على هذا الكيان المهم الذى يضم صفوة الأساتذة الذين تفخر بهم مصر.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى لا يعتصم الطلاب كل يوم فى القاهرة والإسكندرية اعتراضاً على سياساته.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى يعود الهدوء والانضباط والوئام إلى المعهد.
اعزل «د. محمود سلطان» حتى تكون قد حققت إنجازًا مهما يذكر لك بعد أن تترك الأكاديمية.
اعزل «د. محمود سلطان» الذى لم ينجز أى شىء منذ توليه العمادة؛ وكل ما أنجزه هو زرع الفتن بين أساتذة المعهد.
اعزل «د. محمود سلطان» الذى يتعامل مع أساتذة المعهد - وهم من هم - بـ «فجاجة» تصل إلى حد الإهانة.
اعزل «د. محمود سلطان» الذى يفخر بأنه جلب إلى المعهد جهاز كمبيوتر ودش وتليفزيون وجهاز كاسيت؛ مع أن الجهاز يخص «مسرحنا» وقام العميد بخطفه من الزميل «محمد عبد القادر» عندما ذهب لإجراء حوار معه.
اعزل «د. محمود سلطان» الذى خطف جهاز كاسيت من صحفى، ثم ادعى أنها واحدة من إنجازاته ... فهل يليق بعميد معهد، أو حتى عميد شرطة، الادعاء بأن «الخطف» و«القرصنة» من بين إنجازات سيادته.
اعزل «د. محمود سلطان» لأنه جاهل.. باللغة ومولع بالخطف .. خطف أجهزة الكاسيت من الصحفيين!
أقول لك .. لا تعزل «د. محمود سلطان» ولا تأمره بأن يعيد إلينا «جهازنا» الحبيب أهي فرصة نضحك .. ونضحك الناس!!

فى ختام مهرجان المخرجة المسرحية

المرأة المصرية تتمرد وتحطم "البراويز"!



د. نوار يتفقد معرض منتجات المرأة على هامش المهرجان



عرض الختام «ياما فى الجراب».. تصوير : عصام عبد الرحمن

مرة أخرى تحصد مسرحية "كلام فى سرى" لبنات الأنفوشى الجوائز؛ حيث فازت بجائزة العرض الأولى فى الدورة الثانية لمهرجان المخرجة الذى انتهت فعالياته الاثنين الماضى بجانب حصول ريهام عبد الرازق مخرجة العمل على جائزة الإخراج الأولى أيضاً.
حفل ختام المهرجان الذى شهده الفنان د. أحمد نوار "رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة" والفنانة القديرة سميحة أيوب "رئيس المهرجان"، ود. عبد الوهاب عبد المحسن "رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية" ود. محمود نسيم "مدير المهرجان".
بدأ الافتتاح بعرض مدته خمس عشرة دقيقة بعنوان "فى البرواز" للمؤلف عز درويش، والإخراج لريهام عبد الرازق ورانيا زكريا، وهو يناقش فكرة تمرد المرأة وتحطيمها للبرواز الذى يضعها فيه الرجل.
لجنة تحكيم المهرجان المكونة من المخرج أحمد عبد الحليم، عبلة الروينى، د. محمود نسيم، محسن حلمى، د. سامح مهران، شاهدت عشرة عروض مسرحية خلال فترة انعقاد المهرجان على المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية، وأعلنت الجوائز التى وصلت قيمتها إلى 29 ألف جنيه.
فازت عزة الحسينى عن دورها فى عرض "صور ماريا" بالجائزة الأولى فى التمثيل مناصفة مع نورا أمين عن دورها فى "حياة للذكرى".
أما الجائزة الثانية «تمثيل» فذهبت مناصفة لكل من عبير مكاوى عن دورها فى عرض "الشوكة" وإنجى البستاوى عن دورها فى عرض "بيانو للبيع".
وذهبت جائزتا السينوغرافيا الأولى لأحمد الحوشى عن عرض "ياما فى الجراب" والثانية لمحمد جابر عن عرض "مرة واحد بيحلم".
وفى جوائز الإخراج كانت المفاجأة هى إعلان دعاء طعيمة مخرجة عرض "ياما فى الجراب" لاعتذارها عن عدم تسلم جائزة الإخراج الثانية ، دون إعلان مبرر لهذا الفعل.
كما منحت لجنة التحكيم جائزة خاصة للممثل حمدى عباس عن دوره فى "ياما فى الجراب" وهو العرض الذى حصل على الجائزة الثانية، بينما فازت مسرحية "صور ماريا" بجائزة العرض الثالث.
قدمت إدارة المهرجان شهادات تقدير خاصة لجميع المخرجات المشاركات فى المهرجان.
أعلن الفنان د. أحمد نوار أن الدورة القادمة للمهرجان سوف تشهد عدة مفاجآت يتم الإعلان عنها قريباً، بجانب تطوير جوائزه ورفع قيمتها المالية، مؤكداً على بدء الإعداد للدورة الثالثة للمهرجان مبكراً للانتهاء من إعلان برنامجه بشكل دقيق قبل بدء فعالياته بوقت كاف.
أبدت سيدة المسرح العربى سميحة أيوب "رئيس المهرجان" سعادتها لمشاركتها فى هذا الحدث المهم ووجهت الشكر للهيئة العامة لقصور الثقافة لحرصها على الاحتفاء بالمرأة وتكريمها من خلال مهرجان خاص بإبداعات المخرجات المصريات. شارك فى حضور حفل الختام عدد من قيادات الهيئة العامة لقصور الثقافة منهم د. أحمد الأبحر رئيس الإدارة المركزية للبحوث والدراسات، ومصطفى السعدنى رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى، وعزة عبد الحفيظ رئيس الإدارة المركزية للتدريب، ود. طلعت شاهين مدير عام الإعلام، وفاطمة فرحات مدير عام ثقافة الطفل، وأحمد زرزور مدير القصور المتخصصة، وأحمد زحام مدير ثقافة القاهرة.
ورغم حصول عرض "ياما فى الجراب" لطلاب المعهد العالى للفنون المسرحية على أكثر من جائزة، فإن أحداً من مسئولى المعهد لم يحضر حفل الختام!!

■ عادل حسان

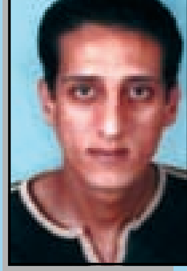
كواليس

● محمد عمر مخرج مسرحية «ولاد اللذينه» يبذل حالياً عدة محاولات مع مسئولى البيت الفنى للمسرح لإقناعهم باستئناف تقديم العرض الذى تقرر إيقافه لعدم تحقيقه لأية إيرادات؛ على الرغم من تكاليف إنتاجه الباهظة، المسرحية بطولة هبة السيسى، ياسر فرج، محمود الجندى، محمود الحدينى والتأليف لأسامة أنور عكاشة.



■ محمد عمر

● المخرج المسرحى الشاب سامح بسيونى قام هذا الأسبوع بتوجيه دعوة لعدد كبير من الفنانين والإعلاميين لحضور عرضه الجديد «مشعلوا الحرائق» عن طريق رسائل الموبايل، بجانب الاتصال بآخرين لتأكيد حضورهم للعرض الذى يقدم حالياً بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.



■ سامح بسيونى

● الفنان سناء شافع يواجه الآن مشكلة ترتبط بمشروعه الإخراجى الذى يجرى بروفاته حالياً، من بطولة عدد من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية يقدمون «روميو وجوليت» برؤية معاصرة، كان من المقرر تقديم العرض بمسرح حديقة الأزبكية المكشوف وهو ما رفضه شافع مؤخراً بما يهدد بتوقف المشروع..



■ سناء شافع

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر